

નિવેદન

પંડિત ભાતખડેએ વડોદરામાં ભરાયેલી પ્રથમ અખિલ ભારતીય સંગીતપરિષદમાં આપેલા વ્યાખ્યાનનો અંગ્રેજી અનુવાદ બહાર પાડતાં અમને ઘણો આનંદ થાય છે. સંગીતનો આવો સુરેખ, સરસ અને વિદ્વાતપૂર્ણ ઇતિહાસ શ્રી ભાતખડે જેવા સમર્થ સંગીતાચાર્ય જ આપી શકે. આ અનુવાદથી આપણા ગૂજરાતી સાહિત્યમાં આવા ઇતિહાસની ખોટ હતી તે પૂરી પડે છે.

આ પહેલાં શ્રી સયાજીવિજય માળામાં આ વિષયનું એક ન્હાનું પુસ્તક પ્રગટ થયેલું છે. પણ આને આજના અર્થમાં ઇતિહાસ કહી શકાય તેમ નથી; અને તેમાં જે યોડીક ઇતિહાસિક માહિતી છે તે આ અંગ્રેજી વ્યાખ્યાનમાંથી લીધેલી છે. તે ગ્રંથકારે પૂરતો ઋણ-સ્વીકાર કર્યો નથી એ દુઃખની વાત છે.

આ અનુવાદ કરવા માટે શ્રી મુંદરલાલ ઢી. ગાંધીનો તથા તેને તપાસી સુધારી આપવા અને વિદ્વાતાવાળી અને રસવાળી પ્રસ્તાવના લખી આપવા માટે ભાઈ રસિકલાલનો અમે ખૂબ આભાર માનીએ છીએ.

આ પુસ્તક છાપવાની પરવાનગી અમને પૂજ્ય શ્રી. ભાતખડેએ આપી તે માટે અમે અમારી સભા તરફથી તેમનો ખાસ હિપકાર માનીએ છીએ. પરવાનગી મેળવવાના કાર્યમાં શ્રી. ભાલચંદ્ર સિતારામ સુકથનકર એમ. એ. એલ. એલ. બી. તરફથી જે મદદ મળી છે તે માટે તેમના પણ ઋણી છીએ.

ચૈતન્યપ્રસાદ મો. દિવાન

માણુલાલ કિ. દેશાઈ

ડૉ. માધવજી મચ્છર

માનદ મંત્રીઓ

ગૃ. સા. સભા.

સૂચના—નીચે જણાવેલા મુદ્રણદોષો સુધારી અંથ વાંચવો.

પૃષ્ઠ	લિટી	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૩	૧	નિલવેલ	બિલાવેલ
૫	૨૧	જેવાં છે	જેવાં અંથો છે
૭	૧૯	રાજ્યાદૌ	રાજ્યાદૌ
૮	૭	અર્થા	અર્થા
૮	૨૦	લોચનકવિન	લોચનકવિના
૧૧	૬	‘યુનીવર્સલ	હીરટી
		હીરટી ઓફ	ઓફ યુનીવર્સલ
		મ્યુઝીક’	મ્યુઝીક.
૧૨	૧૦	અંથોમાને	અંથોમાનો
૧૪	૨૩	પામે છે.	પામે છે.”
૧૫	૫	ઉંમર	ઉંમરે
૨૩	૨૧	શ્રુતિ	શ્રુતિ
૨૭	૫	અંકડો	અંકડો
૨૭	૨૪	યમક	યમકં
૩૨	૧૩	સદ્રાગચંદ્રોદય	સદ્રાગચંદ્રોદય
”	૧૭	”	”
૩૩	૧	દદિતમસોસ્તે	દદિતમસો
૪૯	૨૧	હૃદયનારાયણદેવ	હૃદયનારાયણદેવ
૪૯	૨૧	હૃદયપ્રકાશ	હૃદયપ્રકાશ
૫૦	૧૩	ગયા	ગયા.
”	૨૭	હુહુ	હુહુ
૫૧	૨૬	પકિતના	પકિતના
૫૫	૧૫	કૃષ્ણાનન્દાભિધો	કૃષ્ણાનન્દાભિધો
૬૪	૨૦	નપન્તુવરાઝ્યાચ્ચ	નપન્તુવરાઝ્યાચ્ચ



પંડિત વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડે

બી. એ, એસએલ. બી.

(“ચતુર પંડિત”)

જન્મ ગોકુલાજી સંકે. ૧૭૮૨

તા. ૧૦ ઓગસ્ટ ૧૮૬૦.

વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડે *

પંડિત વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડેનું નામ ભારતવર્ષની વર્તમાન-યુગની વિભૂતિઓમાં ગણનાયોગ્ય થયું છે. રાજકીય પક્ષીના કાળમાં પણ જગત આગળ ધરાય એવી તેજસ્વી મૂર્તિઓ ભારતજનની જણે છે: ગાંધી, ટાગોર, બોઝ, અરવિન્દ, ગણિતશાસ્ત્રી રામાનુજમ્, ઇત્યાદિ. આવી અખિલભારતીય હારમાળામાં વિરાજે એવા અનેક મહાપુરુષો મહારાષ્ટ્રે વર્તમાન યુગમાં પણ આપ્યા છે: ટિળક અને ગોખલે, રામકૃષ્ણ ભાંડારકર અને ઇતિહાસ સંશોધક રાજવાડે વગેરે. વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડે પણ આ અખિલભારતીય હારમાળામાં વિરાજતું મહારાષ્ટ્રનું તેજસ્વી મૌકિક છે.

ઈ. સ. ૧૯૨૬ માં સાલાલગપતરાયના 'ધી પિપલ' માં 'પંડિત વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડે' નામના લેખમાં શ્રી દિલીપકુમાર રાય, પોતાના કેઈ મિત્રે ભાતખંડેને 'ભારતીય સંગીતના મહાત્મા ગાંધી' તરીકે વર્ણવ્યા તે પ્રશંસાનું સમર્થન કરી તેમાં પોતાના હૃદયની સંમતિ દર્શાવી, પૂછે છે કે: "આમ છતાં કેટલા માણસો આજે પંડિત વિ. ના. ભાતખંડેને કે તેમની પ્રશંસનીય સંગીતસેવાને જાણે છે ? પેલા નિરાશાવાદીએ પોતાનો વિપાદ ઠીક જ વ્યક્ત કર્યો છે: 'હુનિઆને

* આ પરિચય, શ્રી સંકરરાય કર્ણાડે બોમ્બે કોનીકલના એક કાન્ગ્રેસ નંબરમાં આપેલા લેખના, તથા ૧૯૨૬ માં શ્રી. દિલીપકુમાર રાયે ધી. પીપલના માર્ચ ૭ તથા માર્ચ ૧૪ ના અંકોમાં આપેલા લેખોના આધારે લખવામાં આવ્યો છે. કેટલીક અંગ્રજ-માહિતી તથા સમજણ શ્રી. વાલીશ્વર શિવરામ પંડિત પાસેથી મળેલી છે. હત્તરદિહુસ્તાનીસંગીતપદ્ધતિ ભા. ૪ ની પ્રસ્તાવના તથા તેના છેવટના ભાગનો અને કમિક પુસ્તક માલિકાની ચોથા ભાગની પ્રસ્તાવનાનો પણ ઉપયોગ કર્યો છે. આ બધાનો આભાર માનું છું. અંગત મુલાકાતનું એકાદ સંસ્મરણ પણ આપ્યું છે.

પોતાના ઉત્તમ પુરુષોની ક્ષી ખગર નથી ! * ૧૯૩૫ માં, ગંધી મહાશય 'રાગ અને રાગિણી' એની ચિત્રાવલી અનુપમ અંથાકારે નિબંધ સાથે પ્રગટ કરે છે અને મણે દિલીપકુમાર રોયના ઇપકનો રહિયો આપતા હોય તેમ એ લખ્ય અંથ ભાતખડેને 'The greatest living authority on Indian Music' એ પ્રશસ્તિ

* " A fervent admirer of Pundit Vishnu Narayan Bhatkhande once characterized him as the Mahatma Gandhi of Indian music..... As I personally share the enthusiasm of the observer, I think fit to quote his remark.

"It was the charming side of his personality which appealed to me when I first came in contact with the Pundit year before last. A more intimate contact which followed however tempts me to echo the sentiments of his admirer afore-said. His contact did then appeal to me as that of a man whose unquestioned greatness is as noteworthy as his pervading goodness. It is hardly an exaggeration to aver that the flowering of such a character, in its selflessness, reasonableness, analytic power, contribution in original research work, whole-hearted devotion to the cause one dearly loves, and above all real modesty, is an inspiring spectacle in this work-a-day world of ours. Yet how many men to-day have heard of Pundit V. N. Bhatkhande or his admirable work in Indian Music? Aptly did the pessimist ventilate his pessimism when he said 'The world knows naught of its greatest men'".

Dilipkumar Roy.
The People. March. 7. 1926.

સાથે સમર્પિત કરે છે. ભારતીય સંગીત વિધાના વિદ્યમાન પ્રમાણ-
ભૂત પુરુષોમાં સર્વશ્રેષ્ઠ—ગંગુલી મદ્દાશયની આ પ્રશસ્તિને પંડિત
ભાતખંડેએ જીવનભર સંગીત માટે જે કાર્ય કર્યું છે તે કાર્યની આંકણીથી
માપતાં તેમાં કશી પણ અતિશયોક્તિ નહિ દેખાય! સંગીતવિદ્યાના
પ્રાચીન આચાર્યોનો ઇતિહાસ જ્યારે આલેખાય ત્યારે એવો પણ મત
હતાપિ ઉચ્ચારાય કે સાહુર્ગદેવ પંડિત પછી એ પ્રાચીન આચાર્યોની
પંક્તિમાં બેસવાના અધિકારવાળા એકલા 'ચતુર પંડિત' (ભાતખંડેનું
ઉપનામ) જ થયા છે. અસ્તુ.

વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડેનો જન્મ ચિત્પાવન બ્રાહ્મણકુળમાં
શકે ૧૭૮૨ ની ગોકળ આઠમે (તા. ૧૦ ઓગસ્ટ ૧૮૧૦) રત્ના-
ગિરિ જીલ્લાના વેળજેશ્વર ગામમાં થયો. કુદરતે એમને સારો કંઈક
આપેલો એટલે એ જમાનામાં જનતું તે પ્રમાણે નિશાળના ઇનામ
મેળાવડાઓમાં તેમનો અનેકવાર ઉપયોગ થતો. પણ સંગીતનું વ્યવ-
સ્થિત શિક્ષણ મેળવવાની ભેગવાઈ એમને બાળપણમાં મળેલી નહિ.
છતાં તેમનો સંગીતનો જાંઠ તો ઉત્તરોત્તર વધતો હતો. હાઈરિકુલનો અભ્યાસ
પૂરો થયો. મેટ્રિક પાસ કરી. અને કોલેજના અભ્યાસ માટે મુંબઈ આવવાનું
થયું. મુંબઈ આગા પછી સંગીતના જાંઠને ખિલવાની તક મળી. પ્રથમ,
ભાતખંડે મહુમ્મ શેઠ વલ્લભદાસ પાસે સિતાર શીખ્યા. શેઠ વલ્લભદાસ
તે જમાનામાં જાણીતા બીનધંધાદારી સિતાર નિખ્યાત ગણાતા. વૈષ્ણવ
હવેલીઓમાં તે કાળે ઉત્તમ સંગીત પોષાતું. આચાર્ય મદ્દારાજ
પોતે ધરાણાદાર હતાકારે પાસેથી તાલિમ મેળવી નિપુણ થયેલા.
આ તાલિમનો શેઠ વલ્લભદાસને પણ લાભ મળેલો. ભાતખંડે વલ્લ-
ભદાસના પ્રિય શિષ્ય બની ગયા, અને વલ્લભદાસે સિતારની વાદન-
કળાની ઘણી ખુશીઓ, જે બીજને ન બતાવે, તે ભાતખંડેને શિખરી.
ભાતખંડેએ કોલેજના અભ્યાસના ભોગે સિતારવાદનમાં અસાધારણ
નિપુણતા પ્રાપ્ત કરી. સિતારથી તૃપ્તિ ન થતાં વીણા હાથમાં લીધી
અને તેમાં તેમની પ્રતિભાને અવકાશ મળ્યો.

આ જ અરસામાં ભાતખડેએ સંગીત વિષેનાં સંસ્કૃત ગ્રંથો વાંચવાની પણ શરૂઆત કરી. રાવજી જુવા બેલગામકર પાસે ગાયનનો અભ્યાસ માંડ્યો, ખાસ કરીને ક્રુપદ શૈલીના ગાયનનો. થોડોક સમય ઉસ્તાદ અલિ હુસૈન અને તેના કાકા વિદ્યાવત હુસૈન પાસે પણ ગાયન શિખ્યા.

જીવનના પ્રારંભકાળમાં ભાતખડેની સ્થિતિ ઘણી સંકટામણુવાળી હતી. કુટુંબમાં ધન તો હતું જ નહિ. કૉલેજમાં અભ્યાસ કરતી વેળાએ ગુજરાન ચલાવવાનું, તે ખાનગી શિક્ષણ આપીને. વડિલોમાં સંગીતના જાંઠની પ્રતિષ્ઠા નહિ. સંગીતની વાસના અદ્ભુત ! કૉલેજનો અભ્યાસ રહી જાય ! વડિલોનો ઠપકો મળે ! છાનાં છાનાં પણ સંગીતનું સેવન ચાલ્યા કરે ! એક વેળા પરીક્ષામાં ન પાસ થવાયું. વડિલોનો રોષ ભલુકયો. સંગીતની લત છોડવાનો નિશ્ચય કર્યો ! પરીક્ષાઓ સરજતાથી પાસ થઈ. ભાતખડેએ સંસ્કૃતભાષામાં, મહારાષ્ટ્રી બ્રાહ્મણને સહજ એવું નૈપુણ્ય પ્રાપ્ત કર્યું. ૧૮૯૦ માં એલ. એલ. બી થયા. પહેલાં કરાંચીમાં વકિલાત શરૂ કરી. સિંધી ભાષાનો ઠીક ઠીક પરિચય કર્યો, અને સિંધી કાશી વગેરે રાજો જાણવા પ્રયત્ન કર્યો. પણ તે જ વર્ષમાં તેઓ પાછા મુંબઈ આગ્યા અને વકિલાત શરૂ કરી. વકિલ તરીકે મુંબઈ અને પરાઓમાં પ્રતિષ્ઠા જામી અને અર્થસંકટ અજવા લાગ્યો. આજીવિકાના બ્યવસાયમાં સ્થિર થતી વેળાએ પણ સંગીત-વિષેની તેમની પ્રવૃત્તિ ચાલતી તે આગળ બેઠકું. પણ ધનની બાજતમાં સરજતા થઈ એટલે વિધિએ બીજો પ્રહાર કર્યો. તેમનાં પત્ની અને એકનાં એક પુત્રી ૧૯૦૦ ની સાલમાં અવસાન પામ્યાં. ફરી સંસારમાં પડવાનો વિચાર ન કર્યો અને સંગીતની શોધમાં આખો વખત ગાળી શકાય તે માટે આવશ્યક ધન પ્રાપ્તિ કરી લઈ ૧૯૧૦ ની સાલમાં વકિલાતનો ધંધો સર્વથા છોડી દીધો ! ત્યાર પછી સંગીતદેવી એકલીના અદ્વિતીય ભક્ત બની રહ્યા.

વધીજાતનો ધંધો ચાલતો હતો તે વેળાએ પણ મંગીતનાં અધ્યયન અને સંશોધન વ્યવસ્થિત રીતે ચાલતાં હતાં. મુંબઈમાં તે જમાનામાં 'ગાયન ઉત્તેજક મંડલી' કરીને એક સંસ્થા ચાલતી. આ સંસ્થાના ભાતખંડે પ્રાણ અને ગ્રેરજારૂપ હતા. અત્યારે તો મંગીતના ઉત્તમ ઉસ્તાદો અને ધરાણાદાર કલાકારો વિરલ થઈ ગયા છે પણ સુભાગ્યે તે જમાનામાં તે એટલા દુર્લભ ન હતા. આ 'ગાયન ઉત્તેજક સમાજ'માં હિન્દુસ્થાનના ઉત્તમ ગવૈયાઓની કદર થતી અને તેનો અસાધારણ લાભ ભાતખંડેએ લીધો.

ભાતખંડે સંગીતની તાલીમ ધરાણાદાર ઉસ્તાદો પાસેથી લેતા અને સાથે સાથે સંગીતના પ્રાચીન સંસ્કૃત આદિ ગ્રંથોનો અભ્યાસ કરતા અને ચાલુ પ્રથા તથા શાઓનો શી રીતે સમન્વય કરવો તેનું સંશોધન કર્યા કરતા. વર્ષો સુધીના આવા દ્વિવિધ અધ્યયનથી-ઉસ્તાદો પાસેથી ગાયનની તાલીમ અને શાસ્ત્રગ્રંથોની સમાલોચના-ભાતખંડે અસાધારણ સંગીતજ્ઞ થયા. પણ તેઓ સંશોધક હતા, અને સંગીતને આજીવિકાર્તુ સાધન ગણના ન હતા; ઉલ્લટું પોતાની કમાણી તેની પાછળ ખર્ચતા-એટલે તેઓ આટલાથી સંતોષ ન પામ્યા. તેઓએ આખા ભારતવર્ષની મંગીતયાત્રા કરવાનો સંકલ્પ કર્યો.

આ યાત્રા શરૂ થઈ તે અગાઉ દક્ષિણના પંડિત અંકટ મખીનો ચતુર્વેણ્ડિપ્રકાશિકા નામનો ગ્રંથ તેમનાં વાંચવામાં આવ્યો. તેમાં અંકટ મખીએ સ્પષ્ટ અને નિર્ભય વિધાન કર્યું હતું કે જે સ્વરોની મંખ્યા બાર હોય તો બોતેર કરતાં વધારે મેલ સંભવે નહિ. આ સાદુ વિધાન વાંચ્યા પછી પંડિત ભાતખંડેને જાણે રાગોની વ્યવસ્થા કરવાની કુંચી હાથમાં આવી ગઈ! આ વિષે દિલીપકુમારને વાત કરતાં ભાતખંડેએ કહેલું કે "મી. રોય! આ નિર્ભય અને નિશ્ચિત વિધાને મને ચકિત કરી નાખ્યો. આ જાતની વ્યવસ્થા માટે હું જંખતો હતો. મારી કલ્પના આનાથી એટલી બધી ઉત્તેજિત થઈ

ગઈ કે કેટલાક દિવસો સુધી હું ઉંઘી ન ચક્યો ! મેં સૌથી પહેલાં દક્ષિણના સંગીત પંડિતોને મળવાનો નિશ્ચય કર્યો કારણ કે તેઓએ પોતાનું સંગીત જોતેર નિશ્ચત મેલોના વિચારપૂર્વક નક્કી કરેલા ધાયા ઉપર વ્યવસ્થિત કર્યું હતું.” *

૧૯૦૪ ની સાલમાં ભાતખંડેએ પોતાની સંગીતયાત્રા શરૂ કરી. પ્રથમ તેઓ સંકલ્પ પ્રમાણે દક્ષિણમાં ગયા. મદ્રાસ, તાનજોર,

* “He (Bhatkhande) said to me once ‘I well remember Mr. Roy, how this bold and categorical statement electrified me. This was a systematisation my heart had long been looking for. I nearly lost my sleep for days on end over it, so deeply had it stirred my imagination. I resolved first to visit the south musical scholars who had systematised their music on such a well-thought out scientific basis as the 72 fixed modes.’”

“Is there not something inspiring, nay touching in such sincerity of enthusiasm in a seeker after truth?What is the touchstone of greatness if it is not such uncommon perceptions of great possibilities in common phenomena and experiences?..... It needed a Newton to interpret the phenomenon of the fall of an apple in the way he did. The multitude would have eaten it. So it needed a Bhatkhande to lose his sleep over an apparently simple assertion of a neglected Sanskrit Text. That is why he is to-day what he is, one of the greatest systematisers of Hindustani music that India has ever known.”

Dilipkumar
The People March. 7. 1926.

રામનાથ, રામેશ્વર, ત્રિચિનોપલી, મેસુર, બેંગલોર આદિ સ્થળોનાં સંગીત પંડિતોને મળ્યા; કણ્ઠાટકી સંગીતપદ્ધતિના તે સમયના ધણાખરા નિષ્ણાતો અને વિવેચકો સાથે સંગીતના કૂટ પ્રશ્નોની ચર્ચા કરી. આ યાત્રાની બ્યવસ્થિત નોંધપોથી પણ તેઓએ રાખી હતી; જેનો પુષ્કળ ઉપયોગ પછીથી પ્રગટ થયેલા 'હિન્દુસ્તાનીસંગીત-પદ્ધતિ' નામના ગ્રંથમાં તેઓએ કર્યો.

દક્ષિણમાંથી પાછા આવ્યા પછી સદ્ગત કૃષ્ણધન બન્દોપાધ્યાયનો બંગાળમાં પ્રખ્યાત થયેલો ગ્રંથ નામે 'ગીતસૂત્રસાર' તેમના હાથમાં આવ્યો. પણ આ ગ્રંથ બંગાળી ભાષામાં લખેલો હતો અને બંગાળી ભાતખડેને આવડતું ન હતું. બંગાળી શિખવાનો નિશ્ચય કર્યો! પોતાની કાટના એક બંગાળી કારકુનને શિક્ષક તરીકે રોક્યો અને પોતે બંગાળી શિખ્યા, અને 'ગીતસૂત્રસાર'નો મરાઠીમાં અનુવાદ કરી નાંખ્યો! ખોમ વિશે આવી ભક્તિ વિરલ હોય છે !

આ ગ્રંથમાંથી તેમને રાગ સુરેન્દ્ર મોહન ટાગોર તરફથી પ્રસિદ્ધ થયેલા સંગીતગ્રંથોની માહિતી મળી. આ બધા ગ્રંથો પોતે દુરંત મંગાવી લીધા અને ઝીણવટથી તેમનું અધ્યયન કરી લીધું.

૧૯૦૭ ની સાલમાં ભાતખડે બીજી મુસાફરીએ નીકળ્યા. પ્રથમ તેઓ કલકત્તા ગયા. તે શહેરમાં રાગ સુરેન્દ્રમોહન ટાગોર, ધમારી વિશ્વનાથ રાવ આદિ સાથે મેલાપ થયો. બંગાળનો ત્રણ સંગીતકારોના ભાતખડે મોટા પ્રશ્નસંક છે: શ્રીયુત કૃષ્ણધન બન્દોપાધ્યાય, અધોર ચક્રવર્તી, અને રાધિકા ગોસ્વામી. આ ત્રણેમાંથી એક પણ સંગીતજ્ઞર હાથ દયાત નથી !

ભાતખડે બનારસમાં હતા ત્યાં તેમને કોઈકે કહ્યું કે બિકાનેરના હસ્તલિખિત ગ્રંથખંડારમાં સંગીતનાં પ્રમાણુશ્રુત ગ્રંથો છે. તેમણે મુંઝવે પાછા વળતાં બિકાનેર જવાનો સંકલ્પ કર્યો. તે પહેલાં

દિલ્હીમાં ઉમરાવખાન નામના મોટા ગર્વવાને સાંભળ્યો અને મથુરામાં મણેશીલાલ ચૌધે નામના પ્રસિદ્ધ ગાયક સાથે શાસ્ત્રાર્થ થયો ! પછી ખિકાનેરના ગ્રંથ બંડારમાંથી મહસ્વની માહિતી એકઠી કરી લાંબી મુસાફરી પછી પાછા ફર્યા.

આવી યાત્રાઓ પછીના વર્ષોમાં પણ ચાલુ રહી, અને ક્રમેક્રમે નેપાળ બાદ કરીને સમગ્ર ભારતવર્ષની સંગીતયાત્રા કરી લીધી. આ યાત્રાઓમાં પંડિત ભાતખડેને વિવિધ પ્રકારના સારા નરસા અનુભવો થયા. પણ પોતે સંગીત વિષે વધારેને વધારે જ્ઞાન મેળવવાની કોઈપણ તક ચુકતા નહિ. જો કોઈ નવી ચીજો મળતી હોય તો ગમે તેવા મામુલી ઉસ્તાદના પણ પોતે નિઃશંકાય રીતે શિષ્ય બની જતા. એકાદ જૂનો ખ્યાલ સાંભળવા કે એકાદ જૂની સંગીતગ્રંથની પ્રતિ શોધવા ગાઉઓ ને ગાઉઓ તે જતા !

આ યાત્રાઓમાં, ઉપર જણાવ્યું તેમ, તે તે સ્થળના પ્રસિદ્ધ સંગીતપંડીતો, અને ઉસ્તાદોને મળતા. તેમની પાસેથી અનેક પ્રકારની માહિતી મેળવતા, વિવિધ ચર્ચાઓ કરતા અને નવી ચીજો શિખતા તથા તે ચીજોને સ્વરલિપિમાં નોંધી લેતા. સાથેજ સંગીતવિષેના પ્રાચીન હસ્તલિખિત ગ્રંથોની તપાસ કરતા, મહસ્વના ગ્રંથો મેળવતા અથવા નકલ કરાવી લેતા અને એ રીતે શાસ્ત્રસંગ્રહ કરતા.

આ બધી યાત્રાઓની તેઓએ વિસ્તૃત નોંધપોથીઓ રાખી છે. એ જો પ્રગટ થાય તો આપણા દેશની સંગીતની સ્થિતિ ઉપર ધણો પ્રકાશ આવે અને પંડિત ભાતખડેની સંશોધનપદ્ધતિ કેટલી વ્યવસ્થિત, સંગીતકલાનું સાચું સ્વરૂપ સાધનારી, અને વૈજ્ઞાનિક હતી તેનો ખ્યાલ આવે. આવી એકાદ નોંધપોથીનો થોડાક ભાગ વાંચવાની મને તક મળી છે. આ નોંધપોથીઓ કેવળ શુદ્ધ શાસ્ત્રીય ભારથી ભરેલી નથી; તેમાં વહી રહેલું નર્મહાસ્ય હૃદયગમ છે, તેમાં નોંધાયેલા સંવાદો શ્રુતિને તીક્ષ્ણ કરે તેવા છે !

આ નોંધપોથીઓ ત્રણ મંથોમાં સચવાઈ રહેલી છે. તે તે કાળે વિદ્યમાન સંગીતના આચારો અને ઉસ્તાદોના પરિચયથી તે બરેલી છે. સાથે સાથે સંગીતને વિષે આપણા દેશમાં કેટલાં ગખાં, કેટલી ખોટી ખડાઈઓ, કેટલા વહેમો અને કેટલો ગોટાળો પ્રવર્તતો હતો—જે દષ્ટિ પરથી પ્રવર્તે છે—તે આ નોંધપોથીઓમાં જાણવા મળે છે.

... આ યાત્રાઓના અનેક નોંધવા યોગ્ય પ્રસંગોમાંથી સૌથી મહત્ત્વનો પ્રસંગ પંડિત ભાતખડે અને ઉદેપુરના પ્રસિદ્ધ ઉસ્તાદ ઝાકરુદ્દીનના સમાગમનો છે. મહુમ ઉસ્તાદ ઝાકરુદ્દીન તે યુગના ઉત્તમ ગાયક ગણાતા હતા. આ ગાયકની ભવ્ય શૈલીની ભાતખડેના હૃદય ઉપર એટલી ઉંડી છાપ પડી કે ‘પોને અનુકરણના ખોય તરીકે તે શૈલીને શીખી લીધી.’^x

ઉદેપુરની યાત્રા પછી પંડિત ભાતખડેને ઘીન મ્હોટા ઉસ્તાદનો પરિચય થયો. પ્રસિદ્ધ મનરંગ ધરાણાના વારસદાર જદ્દ ઉસ્તાદ મહમદઅલીખાન અને તેમના પુત્ર આસકઅલીખાન જયપુર દરબારના આગ્રિન હતા. પ્રમુખવચાત્ આસકઅલીખાન મુંઝઈ આવેલા તેમની સાથે પ્રથમ સમાગમ થયો. ત્યાર પછી તેમના પિતા મહમદઅલીખાનનો સમાગમ થયો. પિતાપુત્ર પાસેથી ત્રણસો ઉપરાંત ધરાણાદાર ગીતો ભાતખડેને પ્રાપ્ત થઈ. આ યીજે પોતે શીખી લીધી, સ્વરલિપિમાં નોંધી લીધી અને મૂળ શૈલીનું પ્રમાણ સાચવવા ફોનોગ્રાફની ચૂરીઓમાં ઉતારી લીધી. ભાતખડેની અનેકવિધ

x “Bhatkhande was so favourably impressed with the majestic style of this artist (—the famous artist of the day ‘Ustad’ Zakruddinkhan — now dead — the State artist at the Durbar of Udaipur) that he soon picked it up as a worthy model for imitation.” S. N. Karnad. A Congress Number. Bombay Chronicle.

સંગીતસેવામાં આ ગીતસંમદ એ એક મહોટી સેવા મળ્યા છે; આ માટે સંગીતપ્રિયો તેમનો જોડલો અહેવાલ માને તેટલો ઓછો છે. કારણ કે અત્યારે પ્રચલિત હિન્દુસ્તાની સંગીતના સત્તર૩૫ રાગરાગિણીનો પાયો અકબરના સંગીતકારોએ અને તેમના વારસદારોએ નિર્માણ કરેલી ગાનરચનાઓ છે. મદમદઅલી અને આશકઅલી પાસેથી જે સંમદ મળ્યો તે આ દૃષ્ટિએ અમૂલ્ય હતો. 'ભાતખંડેએ પોતાની અસાધારણ પ્રતિભાથી આ દૃષ્ટિ પાડક ઉપર એવી ધ્રુમરત રચી છે કે જે કલાકારને ગાતી વેળાએ દીવાદાંડીની ગરજ સારે.'*

ભાતખંડેએ પોતાની ધનમયાદને અવગણી પૈસાથી પિતાપુત્રનો સારી રીતે પુરસ્કાર કર્યો એટલું જ નહિ પણ પોતાના મંથેમાં ઢેકઢેકાણે મનરંગના નામથી તેમને અમર કરી પોતે કૃતજ થયા છે.

*"Over 300 classic pieces sung by the old man and his son Ashak Ali Khan have been recorded by Bhatkhande on the phonograph; and his work in the collection and preservation of these classic treasures, is the most laudable enterprize that demands the profound gratitude of every student of the art. The cream of Hindustani music comprising the Ragas and Raginis as sung and played at the present day lies in the artistic structures or melodies composed by the renowned artists that lived during and after the reign of Emperor Akbar; it has been the foundation for true art, as it now exists. It is the solid bedrock on which Bhatkhande has built, by his insight and constructive genius, a tower to serve as a beacon light to the artist in the practical execution of the art." S. N. Karnad. Congress Number. The Bombay Chronicle.

આટલી તૈયારી કર્યા પછી-આયનવાદનમાં હિતમ તાંદ્રીમની પ્રાપ્તિ, ધરાણાદાર ચીજોનો તે તે વારસદારો પાસેથી સંપ્રદ, પ્રાચીન સંસ્કૃત ગ્રંથોનાં અધ્યયન અને પરિણતો તથા હિસ્તાદોંસાથે ચર્ચાઓ-આટલી તૈયારી કર્યા પછી જાતખડેને લાગ્યું કે હવે તેઓ સંગીત-વિષે ગ્રંથ લખવાનું સાહસ કરી શકે ! તેમણે, પોતાનાં સંશોધનોનો સાર સમગ્ર ભારતવર્ષ આગળ રજૂ કરવાના ઇરાદાથી કારિકાશૈલીમાં સંસ્કૃત ગ્રંથ લખ્યો અને તેનું શ્રીમલ્લિક્ષ્યસંગીતમ્ નામ પાડ્યું. નિર્માતા તરીકે ચતુર પંડિતનું ઉપનામની ધારણ કરી ૧૯૧૦ ની સાલમાં આ ગ્રંથ તેમણે પ્રગટ કર્યો. આ ગ્રંથના વિષે વધારે માહિતી પ્રસ્તુત ભાષણમાં છે એટલે અંહી વિશેષ કહેવાની જરૂર નથી. આ ગ્રંથમાં તેમણે પ્રાચીન સંગીતશાસ્ત્રકારોનાં મતોની સમાલોચના કરી દશ મેઘમાં બધા મુખ્ય રાગોની-સંગ્રહ ૧૨૫-વ્યવસ્થા કરી; અને એ રીતે પોતાના પ્રમાણસિદ્ધ મતનું સ્થાપન કર્યું.

મનરંગ ધરાણાનાં વારસદાર જયપુરરાજાના મહમદઅલીખાન અને આશંકઅલીખાન તથા ઉદેપુર દરબારનાં આગ્રિત ઝાકરદીન જોવા મહાન ગાયકોનો લાભ મેળવ્યા પછી પાછળથી જાતખડેને રામપુરમાં સચવાઈ રહેલી તાનસેનપરંપરાનો લાભ મળ્યો. રામપુરના નવાજ-સાહેબના નિમંત્રણથી પોતે રામપુર ગયા અને તાનસેનના સીધા વંશજ મણાતા ખાંસાહેબ મહમદ વજીરખાં તથા અમીરખાંના સમાગમનો લાભ મેળવ્યો. નવાજ સાહેબ પોતે સંગીતજ્ઞ હતા અને તાનસેન પરંપરાના અનુયાયી હતા. અકબરના સમયમાં થયેલી ગાન-રચનાઓ ત્યાંના દરબારમાં હજી મોજુદ હતી. આમાંની ધણીખરી ચીજોને જાતખડેએ સંગીતલિપિમાં બદલ કરી લીધી. આમાં કેટલાક જૂના અને અપરિચિત રાગોની પ્રાપ્તિ થઈ. આ ઉપરાંત તાનસેન-વંશના ઇતિહાસની ધણી સામગ્રી રામપુરના નવાજ સાહેબની મહેરબાનીથી તેમને મળી. પંડિત જાતખડેને આ રીતે તાનસેનનાં વંશજ અને મનરંગના વંશજોનો અન્યને દુર્લભ એવો વારસો જાણવા

મળ્યો. જ્વાલિયરના ધરાણાનો લાભ તો તેમને પહેલાંથી કાશીનાથ પંડિત, તથા રાવજી બુવા આદિ પાસેથી મળેલો.

આ રીતે ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતનાં ત્રણ પ્રસિદ્ધ ધરાણાનાં-રામપુર, જેપુર અને જ્વાલિયરના-બાતખંડે જ્ઞાનવારસદાર બન્યા !

સંગીતના શાસ્ત્રકાર તરીકે બાતખંડેએ લક્ષ્યસંગીતનું નામનો સંસ્કૃત ગ્રંથ લખ્યો ત્યાર પછી કેટલાક વાંચકો અને મિત્રોની સૂચનાથી આ સંસ્કૃત ગ્રંથ ઉપર સ્વોપચ દીકા મરાઠીમાં લખવાનો પ્રારંભ કર્યો. તેનો પ્રથમ ભાગ ૧૯૧૦ ની સાલમાં જ પ્રસિદ્ધ થયો; ગુરુશિષ્યના સંવાદરૂપે આ ગ્રંથ લખાયો છે. તેમાં પંડિત બાતખંડેનો સંગીતજ્ઞાનસમુદ્ર ઉલટ્યો છે. શ્રી. દિલીપકુમાર રાય કહે છે તે પ્રમાણે આ ગ્રંથ જેનું નામ ‘ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ’ છે તે હિંદની દરેક પ્રાન્તીય ભાષામાં અનુવાદ પામવા યોગ્ય છે. ગુજરાતીમાં તેના પ્રથમ ભાગનો અનુવાદ થયો હતો પણ તે અત્યારે દુર્લભ છે. આ ગ્રંથના ત્રણ ભાગ ૧૯૧૪ સુધીમાં પ્રસિદ્ધ થયા અને સંગીતમંદિરના કલશરૂપ ચોથો ભાગ ૧૯૩૨ ની સાલમાં પ્રસિદ્ધ થયો છે. ‘હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિના’ ચાર ભાગ ભારતીય સંગીતના પ્રમાણુભૂત આકર-ગ્રંથ છે અને એક પ્રતિભાશાળી વ્યક્તિના જીવનભરના સતત પ્રયાસનું ભક્તિનમ્ર બનાવે એવું મંદિર છે !

આ ગ્રંથો રચતા પહેલાં તેમને કેટલી તૈયારી કરવી જરૂરની લાગેલી તે ઉ. હિ. સં. ૫. ના ચોથા ભાગની પ્રસ્તાવનામાંથી તેમના પોતાના શબ્દોમાં જ આપું:

“આ ગ્રંથ લખવાનો પ્રારંભ કર્યા પહેલાં મારે કેવો કેવો પરિશ્રમ કરવો પડેલો તેની ટુંકામાં વાંચકોને માહિતી આપવી અરથાને નહિ ગણાય એમ મને લાગે છે. સંગીત વિષયનો મારો અનુભવ લગભગ પચાસ વર્ષનો છે. આટલા સમયના ગાળામાં દેશમાં

પ્રસિદ્ધિ પામેલા લગભગ બધા ગાયકવાદકો સાથે મારો સંમાગમ થયેલો છે. મેં જે નામાંકિત યુગ્મી લેકિને સાંભળ્યા છે તેમાંના ધણાખરાનાં નામો ગ્રંથમાં આપેલાં છે. તે જ પ્રમાણે ગ્રંથ લખવાનો પ્રારંભ કર્યા પહેલાં નેપાળ સિવાય ખીજા બધા પ્રાંતોમાં પ્રવાસ કરી, ત્યાંનાં ગાયકવાદકોની સાથે સંગીતચર્ચા કરી, પ્રવાસમાં જે કાંઈ ઉપયોગી ગ્રંથ મારી નજરે ચડ્યા તે પ્રાપ્ત કરી તે બધાનો ઉત્તમ અભ્યાસ મેં કર્યો. એટલું જ નહિ પરંતુ અનેક પ્રસિદ્ધ ગાયકો પાસે જાતે બેસી તેમની પાસેથી ખ્યાલ, મુરંપદ જેવાં હજાર પંદરસો ગીતો શીખી લઈ તે બધાં નોટચનથી મેં લખી રાખ્યાં. તેમાંનાં ધણાખરા મેં મારા કેટલાક ખાસ શિષ્યોને શિખવી પણ રાખેલા છે. સારાંશ આટલી પૂર્વ તૈયારી કર્યા પછી આ ગ્રંથ લખવાનું મેં માથે લીધું.” (પ્રસ્તાવના ભા. ૪)

● એમના ખાસ શિષ્યોમાં ત્રણ નામ મારા બહુવામાં આગ્યા છે. એક શ્રી. સંકરનાથ કરનાડ હાઈકોર્ટ વકીલ જેમને પોતે જુના સ્નેહી તરીકે વર્ણવે છે. ખીજા શ્રી. વાડીલાલ સિવરામ પંડિત જેઓ હાલ વાંસદા સંસ્થાનમાં સંગીતના પંડિત તરીકે કામ કરે છે અને ત્રીજા શ્રી. રતનજનકર શ્રી. એ. જેઓ લખનૌની મેરિસ કોલેજના પ્રીન્સીપાલ છે. આમાંથી શ્રી. વાડીલાલનો મને અંગત પરિચય છે. તેઓ સંસ્કૃતના સારા વિદ્વાન છે; પંડિત ભાતખડેના પરિચયમાં પ્રથમ ૧૯૦૪ માં આગ્યા તે પહેલાં તેમણે સામાન્ય ઉસ્તાદો પાસેથી સંગીતનું શિક્ષણ લીધેલું. ૧૯૦૪ થી ૧૯૨૪ સુધી વીસ વર્ષ સુધી વાડીલાલ ભાતખડેના અન્તેવાસી જની તેમની પાસે ગાયન શિખ્યા તથા સંસ્કૃત ગ્રંથોનો અભ્યાસ કર્યો.

હું પંડિત ભાતખડેને ત્રણ ચાર વર્ષ પહેલાં મળેલો ત્યારે શ્રી. વાડીલાલ વિષે વાત કરતાં તેમણે કહેલું કે “હું એવું કાંઈ બહુલો નથી જે મેં વાડીલાલને ન શિખવ્યું હોય. મારી પાસે કાંઈ નવી માહિતી આવે છે તે હું તેને તુરત જણાવું છું.” ઈત્યાદિ કહી વાડીલાલની બહુ પ્રશંસા કરી, પુત્ર લપર બતાવે તેવું ચાતુર્ય બતાવ્યું.

ઉપર જણાવ્યું તેમ ૧૯૧૦ ની સાલમાં લક્ષ્યસંગીતમ્ પ્રસિદ્ધ કર્યું, ૧૯૧૪ સુધીમાં તેની ટીકારૂપ ઉત્તર હિંદુસ્થાની સંગીતપદ્ધતિના ત્રણ ભાગ પ્રગટ કર્યા અને એથી ભાગ છેક ૧૯૩૨ માં પ્રગટ થયો. આ વચલા ગાળામાં જે મહત્ત્વના કામો કરવા એથી ભાગ વહેલો નહિ લખી શકેલા તે કામો ભાતખંડે પોતે આ પ્રમાણે વર્ણવે છે:

“૧. આ પ્રવાસમાં જે જૂના હસ્તલિખિત ગ્રંથો મેળવેલા તે છાપી પ્રસિદ્ધ કરવા.

૨. અર્વાચીન કલા એ પશુ સંગીતનું એક મહત્ત્વનું અંગ હોવાથી તે કલા ઉપર ગ્રંથ લખવા અને પ્રસિદ્ધ કરવા.

૩. અખિલ ભારતીય સંગીતપરિષદો ભરવાના કામમાં ભાગ લેવો.

૪. કેટલાક મોટા મોટા શહેરોમાં પોતાની પદ્ધતિની શાળાઓ તથા કોલેજો શરૂ કરવી.

વગેરે વગેરે”. (અસ્તાવના ઉ. હિં. સ. ૫ ભા. ૪.)

આ કામોનો સંક્ષેપમાં પરિચય આપું.

૧૯૧૦ માં ‘સ્વરમેલકલાનિધિ’ પ્રગટ કર્યો; ૧૯૧૧માં સંગીતસારોદ્ધાર, અષ્ટોતરશતતાલલક્ષણમ્ અને રાગકંપદ્રુમાંકુર, ૧૯૧૨ માં અને પછી સદ્રાગચંદ્રોદય, સંગીતદર્પણ, સંગીતપારિજાત, રાગવિખેધ, સારામૃત ઇત્યાદિ પ્રગટ કર્યાં. ૧૯૧૮ માં ભાતખંડેએ અનુર્દ્ધિપ્રકાશિકા, રાગતરંગિણી, રાગતત્ત્વબોધ અને હૃદયનારાયણ-દેવ તથા પંડિત ભાવભટ્ટના ગ્રંથો પ્રસિદ્ધ કર્યાં.*

આ ઉપરથી પ્રાચીન ગ્રંથોનાં સંશોધનનું તેમણે ઠંવડું મોટું કામ કરેલું છે તેનો સ્હેજે ખ્યાલ આવશે.

૧૯૨૧ ની સાલમાં પંડિત ભાતખંડેએ પોતે બીજા એક ગ્રંથ

* આ યાદી પૂરી નથી.

સંસ્કૃત શ્લોકામાં રચ્યો. તેનું નામ અભિનવરાગમંજરી. આ ગ્રંથમાં પ્રચારના રાગોનું વર્ણન આવે છે તથા પૃથક્કરણની શૈલીએ તેમના સ્વરૂપની ચર્ચા છે.

આ પ્રમાણે સંગીતના શાસ્ત્રગ્રંથો લખાતા હતા તે વેળાએ આ શાસ્ત્રશુદ્ધ કરવાનો પ્રચાર કરવાનું કામ પણ ચાલતું હતું. પ્રથમ ભાતખડેએ હિંદી ભાષામાં નવાં ગીતો રચ્યાં, જેમાં દરેક રાગ-રાગિણીનાં સ્વરૂપનું વર્ણન આવે. આ ગીતો લક્ષણગીતો નામે પ્રસિદ્ધ થયાં. આથી પ્રથમ જૂની રૂઢિના ગાયકોમાં બારે ક્ષોભ થયો. તેમને ધડીબર એમ લાગ્યું કે તેમનો ખખનો હુટાઇ ગયો પણ બીજા સમજુ હિસ્તાદોએ તેનો લાભ ઊઠાવી તેનો પ્રચાર કર્યો.

આ પછી ઉત્તર હિંદુસ્થાની સંગીતપદ્ધતિ કમિકપુસ્તકમાલિકા નામની ગ્રંથમાલા આર ભાગમાં પ્રગટ થઈ. આમાં વિદ્યાધીને સંગીતકળા શિખવાની ઉત્તમ અને વિપુલ સામગ્રી પૂરી પાડી. આમાં તેમણે જે સ્વરલિપિની પદ્ધતિ યોજી છે તે સરળ અને સચોટ છે. આ સ્વરલિપિ માટે તેમણે ધણાંખરાં સચનો પંડિત શાર્ફદેવના સંગીતરત્નાકરમાંથી મેળવ્યાં છે; તેમાં થોડોક આવશ્યક ફેરફાર કરી પોતા સ્વરલિપિ બંધી છે. શ્રી. દિલીપકુમાર રાય કહે છે “કાર્ષ્ણ્ય પણ હિંદી સ્વરલિપિથી શીખી શકાય તેના કરતાં વધારે સરળ રીતે તેમનાં (ભાતખડેનાં) ગીતો શીખી શકાય છે. હું જાત અનુભવથી કહું છું.”+

+“And then his system of notation is the simplest extent. He took his inspiration from Sangita Ratnakara only introducing as few new signs as possible. And the result is that his songs are the easiest to learn of all those that can be learnt with the help of any Indian notation. (I speak from personal experience.)

There is a great deal of difference of opinion as to which should be the standard system of notation all

over India. It will be beyond the scope of this article to deal with this knotty question.....When all is said and done, Pundit Bhatkhande's system of notation seems to be the one best calculated to popularise our music. It may be contended that his system of notation is by no means an exhaustive one and is, therefore, very imperfect. Quite true. But then our music cannot be, and ought not to be, so dependent on notation as the European music is. I will try to set forth the reasons for this position of mine in some subsequent article. Suffice it therefore to say that as our notation can prove but a partial and subsidiary aid to students, it should be as simple as possible. Pundit Bhatkhande with his keen insight into the fundamental peculiarities of our music—in contradistinction to those of the Western music—recognises this and has never claimed that his system of notation can be a substitute for direct training from Ostads.....Notation has nevertheless a place in our music for four principal reasons:

- (1) it helps advanced students to learn new songs and new Ragas, since they can supply the ornamental part of the same, being already advanced in technique;
- (2) it tends to protect the Ragas from gradual disuse and ultimate oblivion;
- (3) it helps the classification of the Ragas on a scientific basis; and
- (4) it promotes standardisation and systematisation of the Ragas which lend themselves otherwise to random treatment at the hands of different musicians."

ક્રમિકપુસ્તકમાલિકાના ચાર ભાગમાં ૪૫ રાગો આવે છે. તેમાં દ્રુપદ, ખ્યાલ અને હોરી શૈલીની લગભગ તેરસો ઉપર ચીજોનો સંગ્રહ થયેલો છે. આમાંની ઘણીખરી ચીજો પ્રસિદ્ધ ધરાણીદાર ઉસ્તાદો પાસેથી ભાતખડે પોતે જે રિખેલા તે છે. આવાં અદાર નામે ક્રમિકમાલિકાના ચોથા ભાગની પ્રસ્તાવનામાં આપ્યાં છે તે અહીં નીચે લેનારું છું જેથી વાંચકને કદપતા આવે કે ભાતખડેનો પ્રયત્ન કેટલો વ્યાપક અને સારગ્રાહી છે !

“(૧) હિજ હાઈનેસ ધી નવાજ સાહેબ હામિદ અસિખાન બહાદુર-રામપુરના નવાજ અને પ્રસિદ્ધ મિયાં તાનસેનની સંગીત પરંપરાના અનુયાયી.

(૨) સાહેબગદા સાદતઅસિખાન સાહેબ બંહાદુર તાનસેન પરંપરાના અનુયાયી-રામપુર.

(૩) ખાં સાહેબ મહમદઅલી વ૦ જાસતખાં, મિયાં તાનસેનનાં વંશજ અને પરંપરાનુયાયી, રામપુર.

(૪) ખાં સાહેબ મહમદ વજીરખાં વ૦ અમીરખાં, મિયાં તાનસેનનાં વંશજ અને નવાજ સાહેબ બહાદુરના પૂજ્ય ગુરુ રામપુર.

(૫) ખાં સાહેબ મહમદઅલીખાં, કોડીવાલ, જયપુર. પ્રસિદ્ધ મનરંગ ધરાણાના વંશજ અને પરંપરાનુયાયી.

(૬) ખાં સાહેબ આશકઅલીખાં જયપુર, મહમદ અલીખાંના પુત્ર.

(૭) ખાં સાહેબ અહમદ અલીખાં-જયપુર. મહમદ અલીખાંના બીજા પુત્ર.

(૮) ખાં સાહેબ હૈદરખાં-ધાર. પ્રસિદ્ધ બહિરામખાંના શિષ્ય.

(૯) ખાં સાહેબ ફૈયાજખાં-વડોદરા. રંગીલે ધરાણાના વંશજ.

(૧૦) ખાં સાહેબ અમીરખાં ગુલાબ સાગર વડોદરા. જલ-
તરંગ નવાજ.

(૧૧) શ્રી રાવજી ભુવા બેલગામકર, મુંબઈ. અમદુલ્લેખાંની
પરંપરાના અનુયાયી. ધ્રુવપદી.

(૧૨) શ્રી એકનાથ પંડિત, ગ્વાલિયર. નયન પીરગણ પરંપરા-
નુયાયી અને પ્રસિદ્ધ ખ્યાલીઆ શંકર પંડિતના બંધુ.

(૧૩) શ્રી વિષ્ણુ ભુવા વામન દેશપાંડે, ગ્વાલિયર. પ્રસિદ્ધ
વામન ભુવા ધ્રુવપદીના પુત્ર.

(૧૪) શ્રી. રામભૈયા પછવાણે. ગ્વાલિયર માધવ સંગીત-
વિદ્યાલયના અધ્યાપક અને પ્રસિદ્ધ શંકર પંડિતના શિષ્ય.

(૧૫) શ્રી કૃષ્ણરાવ ગોપાળ દાતે-ગ્વાલિયર માધવસંગીત-
વિદ્યાલયના અધ્યાપક.

(૧૬) શ્રી કૃષ્ણા ભુવા ગોખલે-મિરજ. અમીનખાં પરંપરાના
અનુયાયી.

(૧૭) શ્રી કૃષ્ણશાસ્ત્રી શુકમ. ઉત્તેન.

(૧૮) શ્રી ગણપતિ ભુવા ભિલવડીકર. સતારા.

આ ઉપરાંત બીજા ભાગની પ્રસ્તાવનામાં લખનારોનાં
ચોક્કાખીના નવાજ મિર્ઝાનુર ઉદ્દાર પાસેથી ચીજો લીધાનો ઉલ્લેખ છે.
આ ચીજો તેમના પિતા મરહુમ નવાજની રચેલી છે. સંયુક્ત પ્રાંતમાં
અખતરપિયા, લક્ષ્મણપિયા વગેરે પ્રસિદ્ધ હુમરી રચનારા થઈ ગયા છે
તેમાંના આ એક 'કદરપિયા' નામે જાણીતા હતા.

આ કમિકપુસ્તકમાલિકાનો પાંચમો ભાગ તૈયાર થાય છે
જેમાં અત્યાર સુધી નહિ આવેલા અપ્રસિદ્ધ ગણે આવશે. ચીજોની
ગંખ્યા લગભગ પાંચમો ઉપર હશે-એવી માહિતી મળે છે.

આ પ્રમાણે સંગીતકલાના શિક્ષણ માટે સામગ્રી પૂરી પાડવાનું ચાલતું હતું તેની સાથે બીજી એક દિશામાં પડિત ભાતખંડેએ પ્રવૃત્તિ આદરી, અને તે સમય દિ-દુસ્થાનના સંગીતનિષ્ણાતોની પરિષદો ભરવાની. અનેક બાબતોમાં પહેલ કરનાર વડોદરાના મહારાજા સયાજીરાવ ગાયકવાડે પ્રથમ અખિલ ભારતીય સંગીત પરિષદ વડોદરામાં બોલાવી. આ પરિષદમાં ઉત્તરના તેમ જ દક્ષિણના સંગીત-નિપુણો આવ્યા હતા. ઝાકરદિન જેવા મહાન ગાયકો પણ હાજર થયા હતા. આ પરિષદમાં સંગીતના અનેક મહત્ત્વના મુદ્દા ચર્ચાયા હતા જેની માહિતી તેના પ્રસિદ્ધ ચર્ચકા અહેવાલમાંથી મળે છે. જે ભાષણનો અનુવાદ આ ગ્રંથરૂપે આપવામાં આવે છે તે ભાષણ આ પરિષદમાં અપાયું હતું. આ પછી બે વર્ષે દિલ્હીમાં બીજી પરિષદ મળી, તેમાં નિપુણ ગાયકો અને ઉસ્તાદોના સહકારથી કેટલાક રાગોનાં સ્વરૂપો રપટ અને નિશ્ચિત કરવામાં આવ્યા: જેમકે તોડી, સારંગ, મહાર આદિના પ્રકારો. વિવિધ અને વિરુદ્ધમતોની ચર્ચા પછી ભાતખંડેએ શાસ્ત્રપ્રમાણના આધારે મીકાશ ભરેલી દક્ષિણેથી આ કામ આજ્ઞાદ રીતે પાર જતાયું. સંગીતના ઇતિહાસમાં આ એક મહત્ત્વની ઘટના હતી. x

x "Two years later, when the second conference met in Delhi, Bhatkhande was able, with the co-operation of the artists that assembled there, to solve some knotty problems of technique with reference to some Ragas, particularly the varieties of Todi, Sarang, and Malhar Ragas. With his sweet reasonableness and persuasive manner, Bhatkhande was able to reconcile the different view-points in the light of Shastric authority and once for all settled the points at issue with regard to the essential features based on analytical distinction that distinguished one variety from another. This was another master-stroke in the history of art." S. N. Karnad. Congress Number The Bombay Chronicle.

વડોદરામાં સંગીતપરિષદ બરાબા પછી ગાયકવાડ મહારાજ સાહેબે ભાતખડેને વડોદરાની સંગીતશાળાઓનું શિક્ષણ વ્યવસ્થિત કરવાનું કામ સોંપ્યું. આ કામમાં થયેલી પ્રગતિ જોઈ આશ્ચર્યના મહારાજ સિંધીયા સરકારનું ધ્યાન ભાતખડે તરફ ખેંચાયું. તેમણે પંડિત ભાતખડેને બોલાવ્યા અને પોતાના રાજ્યમાં સંગીતનું શિક્ષણ વ્યવસ્થિત કરવાનું કામ તેમને સોંપ્યું. આશ્ચર્ય તો ઉત્તર હિંદના સંગીતનું એક મુખ્ય મથક ગણાય, એટલે ત્યાં ઉત્તમ કલાકારો તો હતા જ. રાજ્યના ખર્ચે આમાંના કેટલાક કલાકારોને મુંબઈ મોકલવામાં આવ્યા. પંડિત ભાતખડેએ તેમને સંગીતનું શાસ્ત્ર સમજાવ્યું ઉપરાંત ગ્વાલિયરની બધી ચીજોને સંગીતલિપિમાં બદલ કરી આપી જેથી તેમનાં સ્વરૂપ બરાબર સચવાય. સિંધીયા મહારાજના આશ્રય નીચે 'માધવ સંગીત-વિદ્યાલય' નામની સંસ્થા સ્થાપવામાં આવી અને તેમાં નવીન પ્રકારની તાલિમવાળો અધ્યાપક વર્ગ નીમવામાં આવ્યો.

સિંધીયા મહારાજએ પંડિત ભાતખડેને માસિક રૂ. ૬૦૦ થી એ સંગીત વિદ્યાલયના આચાર્ય થવાનું નિમંત્રણ આપ્યું. પણ ભાતખડેને સંગીતમાંથી અર્થલાભ ન મેળવવાની પ્રતિજ્ઞા હતી. તેમણે મહારાજની માગણીનો વિનયપૂર્વક અસ્વીકાર કર્યો. પણ વર્ષમાં બે ત્રણ વાર આવી શાળાને તપાસવાનું અને સુધારવાનું માથે લીધું.*

દિલ્હીની પરિષદ પછી લખનૌમાં બે પરિષદો થઈ. આ બંને

*"In point of real manliness, selflessness, love of work and lasting idealism he can well hold his own against any body else among our most illustrious countrymen. His dignified words to the Maharaja Scindhia at the time of declining the substantial pecuniary remuneration offered him for his untold pains remind one of the memorable words of righteous pride of Beethoven." D. K. Roy. The People. 14. March. 1926.

પરિષદોમાં ભાતખડેનાં લાપણોએ અને પ્રયોગોએ ત્યાંના તાલુકદારોમાં એટલો બધો ઉત્સાહ પ્રેર્યો કે તેઓએ ફૂંડ એકઠું કરી ગર્વનંદ સર વીલિયમ મેરિસના નામથી 'મેરિસ કોલેજ ઓફ મ્યુઝિક' નામનું સંગીતમહાવિદ્યાલય સ્થાપ્યું. થોડાંક વર્ષ પહેલાં અંગાજમાં નિશાંજોમાં સંગીત દાખલ કરવા માટે નિમાયેલી કલકત્તા કમિટિ તરફથી એ બાબતમાં દોરવણી આપવા પં. ભાતખડેને વિનંતી કરવામાં આવી હતી. x

આ બધા કામો આમતાં હતાં ત્યારે પશુ પંડિત ભાતખડે મુંબઈમાં પોતાની સંગીતશાળામાં જાતે શિખવતા. તેમને જોએ શિક્ષક તરીકે સંબંધ્યા છે તેઓના મન ઉપરથી તેમના વ્યક્તિત્વની છાપ ખસતી નથી. ‡

x "Recently, his guidance was sought by the Calcutta committee which had decided to introduce systematic instruction in Indian music in the schools in Bengal." S. N. Karnad. Bombay Chronicle.

‡ "And last, though not the least, he it is who commands something like a universal respect among our clamorous opinionated musicians and self-styled connoisseurs as being one person in India who is really capable of giving our music the orientation it so sorely needs. This claim might seem a little exaggerated to those who have not had the good fortune of coming into contact with Punditji, who have not seen his powers of organisation, nor heard him discourse in his crystal-clear fashion, or listened to his thoughtful classifications about our Ragas."

Dilipkumar Roy.
The People. March. 14. 1926.

શ્રી દિલીપકુમાર શેખ કહે છે તે પ્રમાણે:

“He deserves even more of our grateful recognition as the one outstanding authority on North Indian Music of modern India. His class lectures alone are worth going a long way to hear, so illuminating and convincing they are.

ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતના વિષયમાં વર્તમાન હિંદના આગળ પડતા, અને અદ્વિતીય પ્રમાણ્યુત્ત પુરુષ તરીકે તેમની આપણે ઉપકારપૂર્વક ગણના કરવી જોઈએ. સંગીતવર્ગોમાં આપેલાં તેમનાં એક બાખ્યાનો સાંભળવા જ ગમે તેટલો શ્રમ લેવો અદ્વિતીય ન ગણાય; તે એટલાં પ્રકાશ આપનારાં અને પ્રમાણ્યુસિક્ક હોય છે !”

પડિત ભાતખડેનો વાર્તાલપ ચિત્તને આકર્ષી લે તેવો છે. મારા જેવા સંગીતશાસ્ત્રને ન સમજનારા સંગીતના કેવળ રસ-પિપાસુને પણ તેમની શાસ્ત્રીય ચર્ચાએ, થોડાંક વર્ષ પહેલાં હું એએક વાર મળેલો ત્યારે, મુગ્ધ કરી નાખ્યો હતો. કમ્મરથી ટટાર બેઠેલી પાતળી આકૃતિ, તિલ્લુ નાસાદણ, શાન ગભીર આંખો, તેજસ્વી છતાં મધુર મુખ, સંસ્કૃત, ગુજરાતી અને અંગ્રેજીનાં મધુર ઉચ્ચારણ, કાને ભુંગળા મુકી આપણી વાત સાંભળતાં મનું કાપતું હસન, રમરણ ઉપર અંકાઈ ગયાં છે. પ્રાચીન કાળમાં આદર પામેલો આલય કેવો હશે તેની કલ્પના આવી ! અને વિષાદ થયો કે—આવા સંગીતકારની વાર્થિક્યમાં વિધિએ શ્રવણશક્તિ હરી લીધી ! સંગીતના અદ્ય છદે નિયતિનો ભંગ કર્યો કે વિધિને ધર્મ્યા આવી ?

આવી અડધી સદીની સંગીતવિદ્યાની ઉપાસના વિદ્યાના ઉપાસકોમાં પણ વિરલ હોય છે ! સંગીતના એક એક અંગનું પણ, તેમણે કરેલું

પરિશીલન તેમને મદાન કહેવડાવવા પૂરતું છે. તેમની ગાયનવાદન કલાની નિપુણતા, તાનસેન, મનરંગ ઈત્યાદિ ધરાણાંની લગભગ બધી ચીજોનો રામપુર, જેપુર, ગ્વાલિયર ઇત્યાદિ સંગીતના અખ્યાતઓમાંથી તેમણે કરેલો સ્વરલિપિથી સંગ્રહ, આમાંની કેટલીયે ચીજોની પ્રમાણ તરીકે આમોદેનની ચૂડીઓમાં સાચવણી, પ્રાચીન સંસ્કૃત સંગીત ગ્રંથોનાં અખપન અને વિવેચન અને પછીથી મહત્વનાં ગ્રંથોનાં સંપાદન પ્રકાશન, પ્રચારના ઉત્તર દિગ્દસ્તાની સંગીતના સામ્રીય તત્ત્વની શોધ અને તેની એક સંસ્કૃત ગ્રંથમાં સમગ્રાણુ રચાવના, અને મરાઠી દીક્ષાગ્રંથોમાં સમર્થન, શાસ્ત્રશુદ્ધ કલાના પ્રચાર માટે પ્રથમ લક્ષણુ ગીતોની રચના અને પછી તેમને સમાવતી કૃમિક પુસ્તક માસિકાઓની રચના, સંગીતના અખ્યાપક તરીકે વર્ગાખ્યાનો અને ગાયનની તાલિમ તથા તેમનાં યોગ્ય આસ તૈયાર કરેલા શિષ્યો, સંગીતમાં એકવાક્યતા લાવવા માટે અખિલ ભારતીય સંગીત પરિષદો, નવા રાગોની રચના કેમ થઈ શકે તે માટે તેમણે બતાવેલી દિશા-આમાંનાં એક એક અંગનું તેમણે એટલી સમર્થ સીતે સેવન કરેલું છે કે કોઈપણ વિદ્યાર્મિયનું માથું સહજભાવે તેમનાં ચરણોમાં નમી પડે છે! અને આમ છતાં તેમનાં લખાણોમાં નીતરતો વિનય અદ્ભુત છે; તે અભિમાનીનો વિનયાભાસ નથી। પોતે કેટલું કરી શક્યા હિ અને હજી કેટલું બાકી છે તે વિષે તેમના પોતાના શબ્દો-ઉત્તર હિં. સં. પદ્ધતિના અન્તે વિદ્યાર્મિને સંબોધેલા શબ્દો જ વાંચીએ:

“વાઈ. મારી તો હવે ઉમ્મર થઈ, એટલે આ વિષયની અધિક સેવા મારા હાથે આગળ કેટલી અને કર્મ થઈ શકશે તે કંઈ ચકાવ એમ નથી, કારણ તે બધું પરમેશ્વરને અર્પીત છે. છતાં મારી જીવનમાં સંપાદન કરેલા યાનનો ધણો જ મોટો ભાગ તમને અર્પણુ કરી દીધો હોવાથી મારા ઉપરની જવાબદારી હવે ધણી જ ઝોઝી થઈ છે એમ મને લાગે છે. તમે જુવાન હો, વિદ્યાસંપન્ન હોઈ સંગીતપ્રેમી

તથા શુદ્ધિમાન છો-માટેજ જે વાતની ઊણપ તમને આપેલી સામ-
ગ્રીમાં દેખાઈ આવે તે તમે સ્વસંપ્રદિત જ્ઞાનથી સ્ફેજ પૂરી શકશો.

કેટલીક મુખ્ય મુખ્ય બાજતોમાં મેં કરેલી શોધ હજી નિર્ણયા-
ત્મક રિયલિટીએ પહોંચી શકી નથી-તે વખતોવખત મારા બાપણ
ઉપરથી તમારા ખ્યાનમાં આવી હશે. એ જ પ્રમાણે કેટલીક બાજતો
હું કરી શકું એમ હતો છતાં મારા હાથે તે પાર પડી શકી નથી.
ઉદાહરણ તરીકે:

(૧) સામવેદના સમયના સ્વરોની તુલના પછીના ત્ર્યંકારોના
સ્વરો સાથે કેટલી થઈ શકે-તે જોવું.

(૨) રત્નાકરાદિ પ્રાચીન ગ્રંથોમાં વર્ણન પામેલા રાગોનો સારી
રીતે સમજાય તેવો ખુલાસો તે તે ગ્રંથોમાં આપેલી સામગ્રીની મદદથી
કરી બતાવવાનો પ્રયત્ન કરવો.

(૩) પ્રાચીન સમયમાં રાગરાગિણીપુત્ર એ રાગોની વ્યવસ્થા
ક્યા તત્ત્વ ઉપર થઈ હશે, તેની ચોખ્ખોગ્યતાનો અને તેવી વ્યવસ્થા
પ્રચલિત સંગીતમાં થઈ શકે કે કેમ, તેમ કરવું તે અધિક હિતકારક
થાય કે કેમ, આ પ્રશ્ન ઉપર બરાબર અને વિચારપૂર્ણ એવો કોઈ
પણ ખુલાસો કરવો.

(૪) રાગ અને રસ વચ્ચે પ્રાચીન અને અર્વાચીન દષ્ટિએ
સંબંધ ફરી સ્થાપિત કરવાનો પ્રયત્ન કરવો.

(૫) કૃતિ અને સ્વરની પ્રાણીના શરીર ઉપર થતી અસર
અને તે અસરમાં ગીતના શબ્દોની આવશ્યકતા કેટલી અને કેવી-
આ બાબત ઉપર સમાધાનકારક અને સાત્ત્વદષ્ટિએ ખુલાસો કરવો.

(૬) નાટ્યસંગીતનું બરાબર નિરીક્ષણ કરી તેમાં ક્યા સુધારા
થવાની જરૂર છે-એ સૂચવવાનો પ્રયત્ન કરવો.

(૭) શ્રુતિ અને સ્વરનું નવીન શાસ્ત્રીય પદ્ધતિએ નિરીક્ષણ કરવું, વિશિષ્ટ રસોત્પત્તિની બાબતમાં અતિ કામળ તીવ્રતરાદિક સ્વરોનો કાંઈ ઉપયોગ થાય કે કેમ-એનો વિચાર તે વિષયના વિદ્વાનોની પરિષદમાં કરવો.

(૮) દિવસે અને રાત્રે ગાવાના રાગો, એમાં રહેલો સંબંધ સશસ્ત્ર અને બરાબર રીતે સ્થાપિત કરવો.

(૯) પ્રત્યેક રાગનો કાળ નક્કી કરી-આ કાલનિયમ પ્રાચીન સમયથી સંગીતમાં કેમ અને શી રીતે આવ્યો હશે તે નક્કી કરી સમાજ આગળ રજુ કરવો.

(૧૦) પ્રચલિત નૃત્યપદ્ધતિના ગુણદોષ તપાસી, તે કલાનો ઉત્કર્ષ કેવી રીતે થાય એ માટે ઉપાય સૂચવવો.

(૧૧) દક્ષિણના સંગીત અને ઉત્તરના સંગીતનો એવો સુયોગ કરી બતાવવો કે જેથી કરીને બન્ને પદ્ધતિઓનું હિત થાય અને સંગીત ઉત્તમ રીતે રાષ્ટ્રીય બને.

(૧૨) પ્રાચીન ઉપલબ્ધ ગ્રંથોનાં ભાષાંતરો મરાઠીમાં કરાવી તે પ્રસિદ્ધ કરવાં. તેમ જ આપણા શહેરમાં એક મોટું સંગીત પુસ્તકાલય સ્થાપવું.

(૧૩) આપણા શહેરમાં એક પ્રકોરનું સંગીતવિદ્યાલય સ્થાપવું અને તેમાં યોગ્ય વિદ્વાનોની નિમણૂક કરાવી તે આ સૈકાને શોભે એવી રીતે ચલાવી બતાવવું.

(૧૪) (સંગીત) કલાવતીનાં બાળકો માટે એક ખાસ ગુરુ વિદ્યાલય સ્થાપવું અને તેમાં ધરાણાદાર અને અનુભવી કલાવતીની નિમણૂક કરી પરંપરાગત કલા જીવંત રાખવાનો પ્રયત્ન કરવો.

(૧૫) જૂના અથવા નવા અપ્રસિદ્ધ રાગોની રેકૉર્ડો બનાવી પુસ્તક સંગ્રહાલયોમાં મુકવી અને તેનો ઉપયોગ બધા શોધક વિદ્યાર્થીઓ કરી શકે એવી વ્યવસ્થા કરવી. *

ઈત્યાદિ ઇત્યાદિ” (પૃ. ૧૧૧૭-૨૦)

જીવન વિદ્યાર્થીઓ આ વિષયોમાં સંશોધન કરશે એવી પોતે આશા વ્યક્ત કરે છે. એ પ્રયત્ન માટે તેઓ યુવાનોને શિખામણ આપે છે: “તે સિદ્ધ કરવામાં ધણી મહેનત પડશે, ધણો સ્વાર્થત્યાગ કરવો પડશે, ધણી સારી નરસી ટીકા પણ સહન કરવી પડશે, પરંતુ મારી ખાત્રી છે કે તમે પ્રયત્ન ખતથી અને ફલાફલ ઈશ્વરને સોંપીને કરવાનો નિશ્ચય કરશો તો અંતે તમને સારો યશ મળશે.” (પૃ. ૧૧૨૦)

આ અનુભવના બોલ છે. પંડિત ભાતખંડેએ પોતે જીવનમાં અથાગ મહેનત અને અસાધારણ સ્વાર્થત્યાગ કરેલા છે, રૂઢિચુસ્તો અને સ્વાર્થીઓની નિન્દા સહન કરી છે; છતાં સાચા કર્મયોગી ભક્તોની જેમ ઈશ્વરને ફલાફલ સોંપી શરીર આશ્વું ત્યાંમુધી પોતાના જીવનધ્યેયને ખતથી સાધ્યા કશું છે !

હાલ તેમને છોતેરમું વર્ષ આલે છે. પોતે માંદગીના કારણથી પંધારીવશ છે. આવા વિદ્યોપયોગી ઋષિ જીવનને પરમાત્મા તંદુરસ્તી અર્પે અને સંગીતની બાકી રહેલી સેવા તેમના હાથે પૂર્ણ કરાવે !

રસિકલાલ હા. પરીખ.

ઉત્તર હિન્દુસ્થાની સંગીતની સંક્ષિપ્ત ઐતિહાસિક સમાલોચના

(વડોદરાની અખિલ ભારતીય સંગીત પરિષદમાં (૧૯૧૬ માં)
પંડિત વિ. ના. ભાતખંડેએ આપેલા અંગ્રેજી ભાષણનો અનુવાદ)



વર્તમાન યુગમાં ભારતવર્ષમાં જે ઔદિક પ્રવૃત્તિ ચાલી રહેલી છે તેનું વિશિષ્ટ લક્ષણ એક એ છે કે આપણી પ્રાચીન સંસ્કૃતિ અને ભાવનાઓનું પુનરુજ્જીવન થાય છે. આ પુનરુજ્જીવનમાં એક મનોપ્રસન્ન વસ્તુ એ છે કે આપણા પ્રાચીન સંગીતને સજીવન કરવા તરફ આપણે ધ્યાન આપીએ છીએ. આ રાષ્ટ્રીય પારસાને જાળવવા અને પ્રતિષ્ઠા જનાવવા આધુનિક પ્રગ્ન જે ઉડા રસ દાખવે છે, તે એ રૂપે દેખાય છે. એક આખા દેશભરના (સંગીત) વિદ્વાનોની ચળવળરૂપે છે: સભાઓમાં મળવું, તેમાં શાસ્ત્રીય પ્રશ્નો ઉપર ધ્યાન દોરવું અને સંશોધનના પરિણામો વ્યવસ્થિત કરવા: ઉ. ત. એકસરખા અને પ્રમાણુસર સ્વરમેખન (નોટેશન) નક્કી કરવા; ઉત્તરના રાગો સહેજાઈથી શીખી તેમ જ સમજી શકાય તે પ્રમાણે વ્યવસ્થિત કરવા ઇત્યાદિ. ખીજું રૂપ સંગીતસભાએ અને સંગીતશાળાઓની સ્થાપના, જેને આપણે વધાવીએ છીએ. એનાથી, આપણને આ કળાનો સારો અભ્યાસ કરવાની સગવડો મળે છે, અને આપણા ઘરોમાં તેનો પ્રવેશ થાય છે. આ બંને રૂપો એક બીજાના પૂરક છે; એક રૂપ બીજા વિના અધૂરું છે. આપણા વિદ્વાનોની વિદ્વતા ભરેલી પણ શુદ્ધ ચર્ચાઓ જે લોકોમાં સંગીત માટે રસ પેદા કરવા સમર્થ ન થાય તે નિરર્થક છે, અને બીજી બાજુએ શાસ્ત્રના દૃઢ પાયાના આધાર વિના ગાયન ગ્રોચનીય દ્વાલમડોલ રચિતિમાં આવી જાય.

ગાયનસમાજની અજાણતાને તેના પોતાના કામે પ્રગતિ પામવા દમ આપણે આ વિષયની શાસ્ત્રીય બાબતના એક મુદ્દા ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરીશું. વર્તમાનયુગમાં આપણે એ બરાબર સમજીએ છીએ કે કોઈ પણ શાસ્ત્રનો અભ્યાસ તે શાસ્ત્રના ઇતિહાસના અભ્યાસ વિના અધૂરો રહે છે. અત્યારે આપણી પાસે જે થોડીક સામગ્રી છે તે ઉપરથી અને તેટલું હિંદુસ્તાની સંગીતના બૂતકાળના ઇતિહાસનું વિદગ્ધાવલોકન કરીએ તો તે અસ્થાને નહિ ગણાય. સાધનોની તો અછત નથી એ કબુલ; પણ, પ્રાચીન સંગીતસાહિત્યનો એ કિંમતી ખજાનો હાથમાં તો રુચિના અભાવે પુસ્તકાલયોની અમરાઈઓના ભારે પડે છે; જ્યાં સુધી આ મથાને કાળજીપૂર્વક મંથાવીને પ્રગટ કરવામાં ન આવે ત્યાં સુધી સંગીતના ઇતિહાસનું આપણું જ્ઞાન અધૂરું અને અસંગત રહેશે. આ કારણથી થોડાઓ આ નિરૂપણની જાણપોતે નિભારી લેશે.

હિંદુઓને મન ગીત, વાદ્ય અને નૃત્ય ત્રણે કળાઓ એટલી મંત્રિત છે કે પ્રાચીન લેખકો 'સંગીત' શબ્દમાં આ ત્રણે કળાઓનો સમાવેશ કરતા આખા છે. જો કે ખરી રીતે એ શબ્દકેવળ કંઠગીત માટે જ છે. અત્રે હું વાદ્યસંગીત કે નૃત્ય માટે કોઈ બોધવા માંગતો નથી, અને સંગીત શબ્દને એના સંકુચિત અર્થમાં 'કંઠગીત' માટે વાપરું છું. મારા વિષયને હજી વધારે સંકુચિત કરી, હું, ઉત્તર હિંદુસ્તાનમાં જે સંગીતપદ્ધતિ પ્રચલિત છે તે ઉપર જ ધ્યાન આપવા માંગું છું.

આપ સર્વ જાણો છો તે પ્રમાણે હાલમાં હિંદુસ્તાનમાં સંગીતની એ પદ્ધતિઓ યાદુ છે, કે જે એક બીજાથી અલગ છે. આ બંને પદ્ધતિઓ તે હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ અને કર્ણાટકી સંગીતપદ્ધતિ. આ બે મહાન પરંપરાઓ દેશમાં દેશવારે સંપ્રદાયો યથા હયાતીમાં છે. આ બંને પદ્ધતિઓનો મુખ્ય તફાવત તેમનાં એક બીજાથી અલગ શુદ્ધ મેસોમાં (primary scale) રહેલો છે. આપણી હાલની હિંદુસ્તાની

પદ્ધતિની રચના આપણે જેને સાધારણ રીતે ખિન્નવેદન મેલ કહીએ છીએ તેના ઉપર થયેલી છે, જે ધણીજરી રીતે યુરોપનાં 'સ્કેલ' (scale) સાથે મળેલો આવે છે. દક્ષિણ પદ્ધતિનો શુદ્ધ મેલ (સ્કેલ) કનકાંગી મેલ કહેવાય છે. આ બહુ વિચિત્ર લાગે એવું છે. પણ એ હજીકત્તે છે કે કનકાંગી નામનો મેલ છે અને તે દક્ષિણની પદ્ધતિનો મુખ્ય પાથો છે. હું આગળ જાણીશ એ પ્રમાણે હિંદુસ્તાની સંગીતના ઇતિહાસમાં એ એક મોટો સત્તાસ છે કે ઉત્તર હિંદુસ્તાનના ગાયકોએ કેવી રીતે અને ક્યારે બીજાવલ મેલને પોતાના શુદ્ધ મેલ તરીકે પ્રથમ પ્રાપ્ત કર્યો અથવા વાપરવા માટે પસંદ કર્યો.

હું દક્ષિણ હિંદુસ્તાનના સંગીતનો મારી ચર્ચામાં આ પ્રશ્નને શા માટે પ્રમાણેષ કરવા નથી માંગેલો તેનાં કારણો આ પ્રમાણે છે:— એક તો મારો પોતાનો, દક્ષિણની સંગીતપદ્ધતિનો પરિચય બહુ ગાઢ નથી; અને બીજું, મારા અભિપ્રાય પ્રમાણે દક્ષિણ ઇલાકાના ગવૈયાઓને આપણાં ઉત્તરના ગવૈયાઓની માફક પ્રગતિ કરવામાં કંઈ પણ અડચણ પડતી નથી. સાધારણ રીતે, સરખામણી કરતાં એમ જણાય છે કે ઉત્તર હિંદુસ્તાન કરતાં દક્ષિણ હિંદુસ્તાનની સંગીતપદ્ધતિ વધારે વિકસિત અને વ્યવસ્થિત રિથિતિમાં છે. તેમની પાસે સુરક્ષિત શાસ્ત્રપરંપરા છે. મારી માહિતી પ્રમાણે, તે પદ્ધતિનું અભ્યયન-અધ્યાપન વ્યવસ્થિત પાઠ્યપુસ્તકો દ્વારા થઈ શકે છે. એમ કહેવાય છે કે દક્ષિણ ઇલાકાના ધણી કેળવાએલા લોકો સંગીતના શાસ્ત્રનો અને કળાનો પદ્ધતિસર અભ્યાસ કરે છે, અને આથી તેઓ ધંધાદારી કલાકારો ઉપર સારો અંકુશ રાખી શકે છે; ઉપરાંત આ કલાકારો પણ તેમના ઉત્તરનાં બાહ્યમંથો જેવા નિરક્ષર અને અજ્ઞાન નથી હોતા. જ્યારે બીજી બાજુ, આપણા ઉત્તરમાં તો સ્થિતિ ખરેખર શોચનીય છે. કારણ કે, ઉત્તરમાં તો આપણો બધો આધાર અજ્ઞાન અને મૂંઝવિત ધંધાદાર

ગવૈયાઓ ઉપર જ છે. જો કે આપણે ત્યાં પણ છેવટના એક
બે દશકામાં વસ્તુસ્થિતિ કંઈક નવું સ્વરૂપ લે છે; અને આથી
આશાગ્રનક વાતાવરણ દેખાય છે. પણ પ્રગતિ હજી બહુ જ ધીમી
અને પદ્ધતિ વિનાની છે. મારા કહેવાનો એવો ભાવાર્થ નથી કે આપણી
પાસે સંગીતપદ્ધતિના આધાર જેવું કંઈ છે જ નહિ. પણ, જો તો
ના નહિ જ પાડી શકાય કે આપણે શાસ્ત્રપરંપરા ગુમાવી છે,
અને કેટલાક વખતથી આપણે આડી અવળી ગતિ કરીએ છીએ. હાલમાં
કેટલીક શાળાઓમાં અને ખાનગી વર્ગોમાં હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ
શીખવવામાં આવે છે. પણ એક સરખી અને સુગમ પદ્ધતિના અભાવે
એ શિક્ષણ અમુક અંશે અનિયમિત અને અવ્યવસ્થિત રહે છે.
જોટલું તો એકસ છે કે એ શિક્ષણ બહુ ઉંચું ધોરણે ચલાવી
શકતું નથી. આથી ઉત્તર હિંદુસ્તાનની સંગીતની સ્થિતિ હવે શીઘ્ર
અને યોગ્ય વિચારણાની અપેક્ષા રાખે છે.

હિંદુસ્તાની સંગીતના ઇતિહાસનું નિરૂપણ કરવાની સુગમ પદ્ધતિ
એ છે કે તે વિષયને ત્રણ ભિન્ન યુગોમાં વહેંચી નાખવો: (૧) હિંદુ
યુગ, (૨) ઇસ્લામી યુગ અને (૩) અંગ્રેજી યુગ. આ
પ્રત્યેક યુગને જરૂર પ્રમાણે બે વિભાગોમાં વહેંચી શકાય: (૧)
પ્રાચીન સમય અને (૨) અર્વાચીન. મુસલમાનો રાજ્ય કરનારી પ્રજા
તરીકે આ દેશના સંગ્રંથમાં ઇસ્વીસનના ૧૧ માં સૈકામાં આવ્યા,
અને આ પ્રમાણે લગભગ ઇસ્વી. ૧૮ માં સૈકાના અંત સુધી રહ્યા;
અને તે સમય પછી આ દેશ હાલના રાજ્યકર્તા અંગ્રેજોના હાથમાં
આવ્યો. આ ઐતિહાસિક ઘટના આપણને ઉપરના ત્રણ યુગોનો
સમય નિર્ણય કરવામાં મદદ કરે છે. આ વિભાગ પ્રમાણે હિંદુ યુગ
વેદકાળથી લઈને ઠેક ઇસ્વી ૧૦ માં સૈકાના અંત સુધી પહોંચે છે.

આ પ્રસંગે હિંદુ યુગના સંગીતના ઇતિહાસને ચર્ચવાનો મારો
ધરોડો નથી; અને તેથી તે સમયના સાહિત્ય ઉપર લાંબી ટીકાએ.

કરવાનું હું જરૂરી માનતો નથી. પણ આ પ્રમુખે એટલું કહીશ 'તો અયોગ્ય નહીં ગણાય કે હજી એ યુગના ઇતિહાસને સમગ્ર સંશોધન કાર્ય ધણું બાકી છે. આપણી પાસે અત્યારે ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ અગત્યનો મંથ માત્ર ભરતનું નાટ્યશાસ્ત્ર છે કે જે એ સમયની સંગીતની સ્થિતિ ઉપર કાંઈક પ્રકાશ પાડી શકે. ભરતનો સમય ઈ. સ. ત્રીજી અથવા ચોથા સૈકાનો માનવામાં આવે છે. તે મંથ તેના નામ પ્રમાણે પ્રાચીન હિંદુ નાટ્યનું શાસ્ત્ર છે, અને તેમાં સંગીતની ચર્ચા પ્રાસંગિક જ છે. રાગ કે રાગિણી વિષે તેમંથમાં કશું આવતું નથી. પણ સંગીત વિષેના ત્રણ પ્રકરણોમાં, આ મંથ પ્રાચીન હિંદુ સંગીતના મુક્તિ, આમ, મૂર્છના અને જાતિનું નિરૂપણ કરે છે. આ મંથમાં રાગ રાગિણી વિષેના ઉલ્લેખનો સંપૂર્ણ અભાવ નોંધવા યોગ્ય છે. આ ઉલ્લેખનો અભાવ નિરાશાજનક પણ છે. કેટલાક આધુનિક વિદ્વાનો એવો ખુલાસો કરે છે કે ભરતના સમયમાં રાગ રાખઃ બિલકુલ પ્રચારમાં હતો નહિ. પણ આ તો ચર્ચાર્પદ ત્રિપદ હોઈ તેની ચર્ચા અત્ર કરવાને અવકાશ નથી. વારંવાર કહેવાય છે કે આપણા સંગીતનું મૂળ મહાન્ સામવેદ છે. આ મંથ ત્રણ અથવા ચાર હજાર વર્ષ જેટલો પ્રાચીન છે. છતાં પ્રાચીન કે અર્વાચીન કોઈ પણ વિદ્વાન સામ સંગીત અને પછીના મંથકારોના સંગીત વચ્ચે બુદ્ધિને સમજાય અને સતોષ આપે એ રીતે સંબંધ બતાવવામાં સફળ થયો નથી. આપણી પાસે શિક્ષામંથો અને પ્રતિશાખ્યમંથો જેવાં છે પણ તેમાંથી બહુ મળતું નથી. વેદયુગને બાજુ ઉપર મુકી દઈ આપણે પ્રાચીન નાટકો અને મહા કાવ્યોના યુગમાં આવીએ. આ સાહિત્યમાં, તત્કાલીન સમાજમાં સંગીત ધણું ઉચ્ચ સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું હતું, અને નિયમિત રીતે તે એક શાસ્ત્ર કે કળા તરીકે શીખી કે શીખવાડી શકાય એ સ્થિતિએ પહોંચ્યું હતું તેના પુષ્કળ પુરાવા છે. પણ, સંગીત કેવી રીતે ગવાતું એને વગાડાતું હતું તે જણવાને આપણી પાસે વિશ્વસનીય માહિતી નથી.; કારણ કે, તે

સમયના કોઈ પણ જાતના સંગીત ઉપરના અંથો અત્યારે ઉપલબ્ધ નથી. આ પ્રમાણે આપણે જોઈએ છીએ કે ભરતના નાટ્યશાસ્ત્ર સિવાય પ્રાચીન હિંદુયુગના સંગીતના ઇતિહાસને લગતાં પ્રમાણ્યૂત લખાણો ધણાં ઓછાં છે. ભરત અને મુસલમાનોના આક્રમણ વચ્ચે લગભગ ૧૫૦૦ સાત કે આઠ સૈકાનો ગાળો છે. આ આપણા સંગીતનો સુવર્ણયુગ માનવામાં આવે છે. આ સમય મટે કેપ્ટન ડે પોતાના “મ્યુઝીક ઓફ સર્ધન ઇન્ડીયા” નામનાં અંથમાં ત્રીજા પૃષ્ઠ ઉપર કહે છે “ભારતીય સંગીતનો સમૃદ્ધિનો યુગ મુસલમાનોની જીત પૂર્વે, થોડા સમય પહેલાં દેશી રાજ્યોના વખતમાં હતો. મુસલમાનોના આવ્યા પછી તેની પડતી શરૂ થઈ. તે અત્યાર સુધી ટક્યું” એ ખરેખર નવાઈ જેવું છે.” એ યુગના સંગીતનો એક પણ અંથ ખચેલો ન હોવાથી તે સમયની સંગીતની સ્થિતિનો ખ્યાલ મેળવવાનું કોઈ પણ સાધન આપણી પાસે રહ્યું નથી. જો વધારે ચોક્કસ થવું હોય તો એમ કહેવાય કે કેપ્ટન ડેની ઉપરની દીક્રા તો માત્ર ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતને લાગુ પડે છે. દક્ષિણના સંગીત વિષે તે આગળ કહે છે “દક્ષિણ હિંદ આંતરિક ક્ષત્રહોથી ઓછું અશાંત હોઈ અને દખ્ખણ [મહારાષ્ટ્ર ઇત્યાદિ] કે ઉત્તર પ્રાંતો કરતાં દેશી રાજ્યોના તાબામાં વધારે હોઈ ઉત્તરમાં એ સંગીત નષ્ટ થઈ ગયા પછી પણ દક્ષિણમાં સંગીતશાસ્ત્ર લાંબા વખત સુધી નિભાવવામાં અને વિકસાવવામાં આવ્યું હોય તેમ લાગે છે.” આપણે ઉત્તરમાં સંગીત વિષેના પ્રાચીન અંથો ગુમાવ્યા છે એટલું જ નહિ પણ આપણે પ્રાચીન ગાનરચનાઓ પણ સાચવી રાખ્યાનું અભિમાન લઈ શકીએ તેમ નથી. પણ આ વિષે કહી શકાય કે ઈ. સ. ૧૧ માં સૈકાના પ્રખ્યાત કવિ અને ગાયક જયદેવ જેવાના કેટલાક પ્રખ્યાત આજ સુધી આપણે સાચવી રાખ્યા છે. આ આપણે સાચવ્યાં છે તેની હું ના નથી પાડતો, પણ આખી દુનિયામાં સૌથી પ્રાચીન સંગીતપ્રિય પ્રજાના દાવાની રૂએ આટલું શું બસ ગણાય ? વળી

એ પણ પશ્ચ ઉદ્દેશ કે આ પ્રયોગમાંનો એક પણ પ્રયોગ આપણે જ્યદેવના મૂળ રાગ કે તાલમાં ગાઇએ છીએ ? આ મુદ્દા ઉપર પ્રાચ્ય-વિદ્યાના પ્રખ્યાત વિદ્વાન સર ઉવીલીયમ જોન્સની ટીકા નોંધવા જેવી છે. તેઓ કહે છે “ મેં જ્યારે જ્યદેવનું ગીત પહેલાં વાંચ્યું, ત્યારે પ્રત્યેક પ્રબંધની શરૂઆતમાં તેનો પ્રાચીન હજનો રાગ આપ્યો હોવાથી મને મૂળ સંગીત મેળવવાની આશાઓ બંધાઈ. પણ, દક્ષિણના પંડિતોએ મને પશ્ચિમના પંડિતો પાસે મોકલ્યો, અને પશ્ચિમના આદ્યજ્ઞોએ મને ઉત્તરમાં મોકલ્યો. જ્યારે, ઉત્તરના એટલે કે નેપાળ અને કાશ્મીરનાં પંડિતોએ તો કહ્યું કે તેમની પાસે તો પ્રાચીન સંગીત નથી, પણ એમ અટકળ કરી કે ગીતગોવિંદના સરો દક્ષિણ પ્રાંતોમાં ત્યાં કવિ જન્મ્યા હતા ત્યાં હોય ! ” હવે ખરી રીતે જ્યદેવ તો અંગાલતા બિરજુમ પરજણામાં જન્મ્યો અને વસ્યો હતો, અને દક્ષિણ સાથે તેની કાંઈ લેવાદેવા પણ ન હતી. આ બીના રમુજી નથી ?

મુસ્લીમ યુગમાં ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતના ઇતિહાસને આ લેખતાં પહેલો અંથ આપણા ધ્યાનમાં આવે છે તે લોચન કવિનો રાગતરંગિણી નામનો અંથ છે. અંથનો સમય અંથકાર નીચે પ્રમાણે આપે છે:—

મુજવસુદરમિતશાકે શ્રીમદ્દલાલસેનરાજ્યાદા ।

વર્ષકષ્ટિભોગે મુનયસ્ત્વાસન્ મિરાસ્વાયમ્ ॥

અહિં આપણને મુજવસુદરમિતશાકે એ શબ્દો ઉપરથી શક સંવત ૧૦૮૨ ફલિત થાય છે જે ઇસ્વી. ૧૧૬૨ ની બરાબર છે. પણ આમાં જ્યોતિષની જે ગણતરી છે તેમાં કાંઈ ભૂલ હોય એમ લાગે છે. લોચન કવિ આ અંથમાં જ્યદેવ અને વિદ્યાપતિ બન્ને પૂર્વવર્તી પ્રખ્યાત વિદ્વાનોનો ઉલ્લેખ કરે છે. મારી પાસે રાગતરંગિણીની પૂરી નકલ નથી. પણ ઉત્તર હિંદના એક મિત્રે કૃપા કરીને મને તે અંથનાં સ્વરાધ્યાય

અને રાગાધ્યાય ની નકલ મોકલી છે જેનો ઉપયોગ મેં આ વિવેચન માટે કર્યો છે. આથી રાગતરંગિણીના ઉતારાની સાથે આવેલા કાગળમાંથી થોડોક ભાગ નીચે ટાંકીને મારે મંતોપ માનવો પડે છે. “રાગતરંગિણી સંગીતનો ગ્રંથ હોવાનો દાવો કરે છે. પણ તે સો પાનાના ગ્રંથમાંથી લગભગ ૬૨ પાનાં તો વિદ્યાપતિ નામના સ્થાનિક પ્રસિદ્ધ પામેજા કવિના, હિંદીભાષાની મૈથિલીબોલીમાં રચેલા ગીતોની જદાની ચાર્યા વિશે છે. આ ગીતોને કેશી રાગોના નમુના તરિકે મુકવામાં આવ્યા છે. દરેક અવતરણની પહેલાં એક અથવા બે શ્લોકમાં જે જંદમાં ગીત રચાયું હોય તે જંદની માત્રા અને અને બીજી વિગતો આપેલી છે. આ અવતરણોનો પ્રારંભ નીચે પ્રમાણે છે:-

માર્ગદેશીવિમેદેન મતં તુ દ્વિવિધં મતમ્ ॥

માર્ગાસ્તુ ગન્ધર્વાદિગીતગતયઃ । દેશ્યથ તત્તદ્રાગાશ્રિતાસ્તાસ્તાસ્ત-
ત્તદેશગીતગતયઃ ॥ માર્ગાભાવાન્નોદાહૃતા અપ્રેતુ ક્વચિદુદાહર્તવ્યાઃ ।
દેશ્યામપિ સ્વદેશીયત્વાત્ પ્રથમં મિથિલાપન્નંશમાપયા શ્રીવિદ્યાપતિર્કવિ-
નિબદ્ધાસ્તાસ્તા મૈથિલગીતગતયઃ પ્રદર્શ્યન્તે ॥

પછી કવિ વિદ્યાપતિની વંશાવળી આવે છે “(આ ભાગની મારા મિત્રે આખી નકલ કરી હોત તો સાર)” “પછી જંદ સંબંધી થોડોક પંક્તિઓ આવે છે, અને ત્યાર પછી વિદ્યાપતિનાં ગીતોની લાંબી ગીતાવલી આવે છે. ગ્રંથકર્તા લેખનકવિન પોતાના પણ કેટલાક ગીતો આમાં આવે છે. રાગ અને રાગિણી ના નામવાળા જંદોમાં આ ગીતો રચવામાં આવ્યા છે. હું તેનો માત્ર એકજ દાખલો આપું છું, કારણ કે એ ગીતો તમને બહુ ઉપયોગી થાય એમ હું માનતો નથી:-

અથ દેશાસ્ત્રનામરાગિણી । અત્ર તુ જયદેવદેશાસ્ત્રઃ, દેશદેશાસ્ત્ર
इति भेदद्वयम् । जयदेवदेशास्त्रे तु श्रीजयदेवः ।

સ્તનવિનિહિતમપિ હારમુદારં । સા મનુતે કૃશતનુરતિભારમ્
ધ્રુ । રાધિકા વિરહે તવ કેશવ ઇત્યાદિ સુપ્રસિદ્ધમ્ ॥

“ માત્ર બે જ સ્થળે જથ્થેવના ઉતારા આપવામાં આગ્યા છે:-

દેશદેશાલે તુ તન્નામકમેવ છંદઃ । તલ્લક્ષણં-

ચતુર્માત્રા ગણાનાં તુ કલાહીનં ચતુષ્ઠ્યં ॥

ચતુષ્ઠ્યં કલાપ્રાસં તદ્વા પ્રતિપદાર્ધકે ।

સસમે સસમે વર્ણે વિરામો વિગતધ્રુવમ્ ॥

દેશદેશાલે ઇત્યાલ્યછંદસ્તત્ર તુ તાન્નયેત્

ઉદાહરણમ્ ।

માનપરિહરહે કરૂવચન મોરા

મારમનોમથહે ધરૂસરન મોરા ॥

ન કરન કરહે મોહિ વિમુલ્લ આજે ।

અપરૂવયે મેહે (?) પુન મેલ સમાજે ॥

કમલવદનિહે કરૂ આકમદાને ।

વિનયકેનહિહે (મા) જર્ગેતે જણ માને । ઇતિ વિદ્યાપતિઃ

મમ તુ

નિરજ નયનિ ગિરિરાજઝરોજે ।

સોહેન કરહેહ કિણ મુલ્લસરોજે ॥

જમિ ઐ માપલિહે મોહિ વિનયહાનો ।

“ અને પછી કર્તાનાં પોતાના રચેલા આઠ દોહરા આવે છે. મેં ઉપર કહ્યું તે પ્રમાણે અંથનો મોટો ભાગ આત્રાં ગીતોથી ભરેલો છે. અંથની શરૂઆત બે સાધારણ મંગલાચરણ શ્લોકોથી થાય છે. પછી કર્તાની વંશાવળી આવે છે, જેની છેવટે નીચેનો શ્લોક આવે છે:-

કિંચિત્ સમાદ્ય કુતાશ્ચિદન્યત્

સ્વયં ચ સંપાદ્ય પદપ્રવંચમ્ ।

વિતન્યતે લોચનનામધેય—

દ્વિજેન સા રાગતરંગિગીયમ્ ॥

“ પછી અંકાર કહે છે કે પહેલાં મૂળ ૧૬૦૦૦ રાગો હતા, અને ગોપીઓ આ રાગો કૃષ્ણ પાસે ગાતી હતી, પણ તેમાંના ૩૬ રાગો અત્યારે જાણીતા છે. આ રાગોની શ્લોકોમાં ગણતરી કરવામાં આવી છે, જે સંગીતના બીજા અંકોમાં સાધારણ રીતે મળી આવે છે. શ્લોકોનો નીચે પ્રમાણે પ્રારંભ થાય છે:

ભૈરવઃ કૌશિકશ્ચૈવ હિંદોલો દીપકસ્તથા ।

શ્રીરાગો મેઘરાગશ્ચ પડેતે હનુમન્મતાઃ ॥

“ પછીના દશ પાનામાં આ રાગોની રાગિણીઓ ગણાવતા શ્લોક આવે છે, જેમાં તેમનાં દેવાત્મક ચિત્રો પણ હોય છે. તેનું એક ઉદાહરણ નીચે પ્રમાણે છે:-

અથ મેઘરાગઃ

અસિતકમલકાન્તિઃ પીતવાસાઃ સ્મિતાસ્યઃ

સમદયુવતિયૂથાન્તર્ગતશ્ચન્દ્રદૃષ્ટઃ ।

વિતરતિ કિલ લોકે જીવનં યઃ સ્વભાવાત્

સ જયતિ સમુપાસ્યધ્વાતકૈર્મેઘરાગઃ ॥

“ હું માત્ર એક જ નમુનો આપું છું, કારણ કે હું ધારું છું કે તમને આવાં બીજાં વર્ણનોની અપેક્ષા નહીં હોય; તમને પ્રત્યેક રાગનું નાદાત્મકસ્વરૂપ જાણવાની વધારે અપેક્ષા હશે. પણ એ વર્ણનો તો આ અંકમાં આપવામાં આવ્યા નથી. ”

અંધનો મમય દર્શાવતા શ્લોક વિશે, મારા મિત્ર આગળ લખે છે કે, “કર્તાના સમયની નિર્દેશ કરતી આર્ય વિશે એ કહેવાનું છે કે તેના પૂર્વાર્ધ પ્રમાણે આ અંધ શક સંવત ૧૦૮૨ માં રચાયો હશે, પણ હું એ સમજી શકતો નથી કે મુનિઓ જે હાલમાં મધ્યામાં છે તે વિશાખામાં કેવી રીતે હોય શકે ?” રાજ સર એસ. એમ. ટાગોર એમનાં “યુનીવર્સલ હિસ્ટ્રી ઑફ મ્યુઝીક” નામના પુસ્તકમાં ૧૭-૧૮ પાના ઉપર કવિ જયદેવ અને વિદ્યાપતિને અનુક્રમે ઇસ્વી. ૧૨ મા અને ૧૪ મા સદીમાં મૂકે છે. વળી તેઓ જણાવે છે કે વિદ્યાપતિ જિહારમાં આવેલા તિલ્હુદના રાજા શિવસિંગના દરબારમાં રહેતો હતો. જે આ હકિકત સંત્ય હોય તે લોચનકવિ જે જયદેવ અને વિદ્યાપતિમાંથી ઉતારા લે છે તેણે આ અંધ શક સંવત ૧૦૮૨ એટલે કે ઇસ્વી. ૧૧૬૨ માં લખ્યો એ સ્પષ્ટ રીતે ખોટું છે. હું ધારૂં છું કે આ અંધનો કાળનિર્ણય સંશોધકોએ ચર્ચાવા જેવો પ્રશ્ન છે.

અંધનો સમય જે હોય તે ખરો, પણ આ કૃતિ અને પ્રચારના સંગીતની દૃષ્ટિએ બહુ મહત્વની લાગે છે. લખના તરીકે, આ પુસ્તકનું સ્વરસંજ્ઞાપ્રકરણ વિચારવા જેવું અને જાણવા જેવું જણાયો. હું અહિં નીચે તેના ઉતારો કંઈ છું:-

સ્વસ્વશેષશ્રુતિં ત્યક્ત્વા યદા રિપમધૈવતૌ ।
 ગીયેતે ગુણિભિઃ સર્વેસ્તદા તૌ કોમલૌ મતૌ ॥
 ગુહ્યતિ મધ્યમસ્યાપિ ગાંધારઃ પ્રથમાં શ્રુતિમ્ ।
 યદા તદા જનૈરપ તોંત્ર હત્યમિધીયતે ॥
 દ્વિતીયામપિ ચેદેવં તદા તોંત્રતરઃ સ્મૃતઃ ।
 તૃતીયામપિ ચેદેવં તદા તોંત્રતમઃ સ્મૃતઃ ।

ચતુર્થીમપિ ચદૈવગતિતીવ્રતમઃ સ્મૃતઃ ॥

અતિતીવ્રતમો ગસ્તુ સારક્ષે પરિગીયતે ।

પ જસ્ય ચ નિપાદશ્વેદ્ ગૃણ્હાતિ પ્રથમાં શ્રુતિમ્ ॥

તદા સંગીતિભિઃ સોઽપિ તીવ્ર ઇત્યભિધીયતે ।

દ્વિતીયામપિ ચેદેવં તદા તીવ્રતમઃ સ્મૃતઃ ॥

તૃતીયામપિ ચેદેવં તદા તીવ્રતમઃ સ્મૃતઃ ।

પદ્મજસ્ય દ્વે શ્રુતી ગૃહ્ણન્ નિપાદઃ કાકલી સ્મૃતઃ ।

તીવ્રતરે નિપાદૈવ ગેયા સૈવ વિચક્ષણૈઃ ॥

આ ૨૫૨ પ્રકરણ ઉપર માત્ર એક દષ્ટિપાત કરવાથી જ એ તરત જાણાઈ આવશે કે આ ગ્રંથ ઉત્તરના પ્રમાણુપૂર્ણ ગ્રંથોમાંથી એક ગ્રંથ છે, અને તેનો શુદ્ધ મેળ આપણા હાલનો કાફી રાગ જ છે. લોચનકવિ બાર જનકમેલ અથવા જનક ઠાઠ ગણાવે છે, અને તેની નીચે તેના જગ્ય રાગોનું વર્ગીકરણ કરે છે. તેનાં બાર ઠાઠ નીચે પ્રમાણે છે:-

મૈરવી ટોડિકા તદ્વત્ ગૌરી કર્ગાટી એવ ચ ।

કેદાર ઇમનસ્તદ્વત્ સારક્ષો મેઘરાગકઃ ॥

ધનાશ્રીઃ પૂરવી કિંચ મુલ્હારીદીપકસ્તથા ।

એતેષામેવ સંસ્થાને સર્વે રાગા વ્યવસ્થિતાઃ ॥

તત્ર યદ્રાગસંસ્થાને યે યે રાગા વ્યવસ્થિતાઃ ।

યથા યદ્રાગસંસ્થાનં તત્તથૈવ વદામ્યહમ્ ॥

(૧) મૈરવી ઇતિ સંસ્થાનસંજ્ઞપ્રકરણમ્ ।

શુદ્ધાઃ સપ્તસ્વરા રમ્યા વાદનીયાઃ પ્રયત્નતઃ ।

તેન વદનમાત્રેણ મૈરવી જાયતે શુભા ॥

અન્યે તુ મૈરવીરાગે ધૈવતં કોમલં વિદુઃ ।

તદશુદ્ધં યતસ્તાદિદ્ નાયં રાગોઽનુરક્તકઃ ॥

(૨) ટોડી ।

શુદ્ધાઃ સમ સ્વરાઃ કાર્યાં રિધૌ તેપુ ચ કોમલૌ ।

ટોડી મુરાગિની જ્ઞેયા તતો ગાયકનાયકૈઃ ॥

(૩) ગૌરી ।

एवं सति च गान्धारो द्वे श्रुती मध्यमस्य चेत् ।

गृह्णाति काकली निः स्यात्तदा गौरी प्रवर्तते ॥

રાગતરંગિણીનો શુદ્ધ મેળ મથાર્થ રીતે નિર્ણય કરી રાક્ષીએ તે માટે મેં હેવટના આર સ્વોક્તો ઉતાર્યા છે. તરંગિણીનો ટુંકો રાગાધ્યાય પણ ખ્યાન મેંએ તેવો છે, પણ તે અહિં મૂકવો જરૂરી નથી. આ અંશનું બરાબર પરીક્ષણ કરવાથી નીચે જણાવેલા છ અગત્યના ઐતિહાસિક મુદ્દાઓ મળી આવે છે:-

(૧) સ્વરો અને રાગોનાં નામ શુદ્ધ રીતે ઉત્તરની પદ્ધતિના છે.

(૨) બાર ઠાઠ મેટે બાગે ઉત્તરના છે.

(૩) અંશકારે પોતાના રાગોનું વર્ણન કરવા માટે માત્ર બાર સ્વરોનો ઉપયોગ કર્યો છે.

(૪) અંશમાંના ધણાખરા રાગ લક્ષણો અત્યારે પણ ઉપયોગી થાય તેવાં છે.

(૫) સમગ્ર સંગીત પદ્ધતિ આમ ને અવલગીતે છે.

(૬) મૂર્છના અને જાતિમાંથી રાગો ઉત્પન્ન કરવાની પદ્ધતિ જતી રહી હતી.

જીત્યું, ત્યાર પછી ધરાનના સંગીતનો ઇતિહાસ પણ આ નવ વસ્તુસ્થિતિ દર્શાવે છે. એમ કહેવાય છે કે “જ્યારે મુસલમાનો-એ ધરાન જીત્યું, ત્યારે અમુક વખાસના પુત્ર સાહે, મહમદ પછીના બીજા ખલીફા ઉમરને કેટલાક સંગીત ઉપરના ધરાની અથો મોકલવાની રજા માંગી. ઉમર સરળ જવાબ આપ્યો કે અથોને પાણીમાં નાંખી દો, કારણ કે ધર્મને માટે આ અથો નકામા છે. આ હુકમનું એટલું અસરકારક પાલન કરવામાં આવ્યું કે લગભગ બધા અથો બાળી નાંખવામાં આવ્યા. અને અત્યારે ફારસી બાપામાં સંગીત ઉપર ‘હોલા ધમએલી’ નામનો માત્ર એક જ સંગીત અંશ હયાતીમાં છે કે જે મી. ફેઝર ના નાદીરશાહના ઇતિહાસ સાથે જોડવામાં આવેલી અંશસૂચિમાં નોંધવામાં આવ્યો છે! આપણે જાણીએ છીએ તે પ્રમાણે ધરાનીઓની સંસ્કૃતિ ધણી પ્રાચીન છે અને તે સંસ્કાર પામેલી પ્રજા હોવાને લીધે મુસલમાનોએ ધરાન ઇ. સ. ૭ મા સૈકામાં જીત્યું તે પહેલાં તેમની પોતાની કમળક સંગીત પદ્ધતિ હતી.

ધર્મી. ૧૩ મા સૈકાનાં અંતમાં દિલ્હીમાં રાજ્ય કરતા સુલ્તાન અલ્લાઉદ્દીનને સંગીતનો બહુ શોખ હતો એમ મનાય છે, અને તેણે આ કળાને ખૂબ પ્રોત્સાહન આપ્યું હતું. આ સુલ્તાનના દરબારમાં પ્રખ્યાત ધરાની કવિ અને ગવૈયો અમીર ખુશરૂ ખ્યાતિ પામ્યા. અમીર ખુશરૂએ હિંદુસ્તાનના સંગીત ઉપર ચિરસ્થાયી છાપ પાડી છે. કારણ કે તેણે જ સૌથી પ્રથમ આ દેશમાં ગાવાની કંઠવાદી પદ્ધતિ દાખલ કરી. તેણે બીજા પણ આમુ રાગો જેવા કે ઝીલફ સાઅગિરી, સાપદ, દાખલ કર્યાનું કહેવાય છે. આ અજબ પ્રતિભાશાળી ખુશરૂ માટે અનેક રસિક વાતો કહેવાય છે. તેમાંની એક આપણને ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ અગત્યની છે; અને તે દક્ષિણના મહાન ગાયક ગોપાલ નાયક ની સાથે હેરે સંગીત વિષેની સ્પર્ધા થયેલી અને ગોપાલ નાયકે તેમાં હાર ખાધેલી તે વિષેની છે. આમાં

પહેલાં તો એ તપાસવાનું પ્રાપ્ત થાય છે કે ગોપાલ નાયક શું ખરેખર ખુશાહને સમકાલીન હતો? અને બીજું એ કે આ પ્રમાણે તેની સાથે સ્પર્ધા કરવાને તે ઠેક દિલ્હી સુધી ગયો હતો? પ્રમાણભૂત પૂરવાના અભાવને લીધે આ પ્રશ્નો પૂરતી ચોક્કસાઈથી નક્કી કરવા એ અશક્ય છે; પણ આપણી પાસે જોટલી ઐતિહાસિક બીનાઓ છે, તેનો ધ્યાનપૂર્વક વિચાર કરીએ તો ઉપયોગી માહિતી મળે છે. આ પ્રમાણે તપાસ કરીએ તો જણાય છે કે ઈસ્વી. ૧૫ મા સૈકાની પહેલી પચીસીમાં (લગભગ ઈ. સ. ૧૪૨૫ની આસપાસ) વિજયનગરના રાજા દેવરાજના દરબારમાં પ્રખ્યાત ગવૈયો અને પદ્ધિત લક્ષ્મીધરનો પુત્ર કલ્હણનાથ રહ્યો અને ખ્યાતિ પામ્યો. કલ્હણનાથે શાસ્ત્રદેવના સંગીતરતનાકર ઉપર મોટી ટીકા લખી છે. તાલપદ્યાય ઉપરની ટીકામાં 'કુકુક્' તાલ વિષે લખનાં કલ્હણનાથ ગોપાલ નાયક માટે નીચે પ્રમાણે ઉલ્લેખ કરે છે:-

કુકુક્તાલસ્તુ ગોપાલનાયકેન રાગકદમ્બૈરવ ગુતવદપ્રયુક્તઃ-।

(જુઓ પાનું ૪૩૩, સંગીતરતનાકર. આનંદાચમ આવૃત્તિ.)
આ ઉપરથી ચોક્કસ એમ તરી આવે છે કે કલ્હણનાથના વખતમાં ગોપાલ નાયકે સારી ખ્યાતિ મેળવી હતી, અને સંગીતને લગતી બાબતો માટે તેનો અભિપ્રાય પ્રમાણભૂત ગણાતો. હવે જો એમ માનવા દેવામાં આવે કે ગોપાલ નાયક, કલ્હણનાથ કરતાં લગભગ એક સૈકા પહેલાં થઈ ગયો તો એ લગભગ ઈસ્વી. ૧૪મા સૈકાના પ્રારંભમાં થયો હોય એવું અનુમાન કરવાને કાંઈ હરકત નથી; અને આ પ્રમાણે કદાચ સુદતાન અવાહિદીન અને તેનો દરબારી ગવૈયો અમીર ખુશાહ બનેનો સમકાલીન હોઈ શકે. હવે બીજી બાબત: ગોપાલનાયક દિલ્હી ગયો હતો કે નહિ? આને માટે એકંદરે વિશ્વાસ રાખી શકાય એવી માહિતી જો કે જે આ પ્રશ્ન ઉપર થોડાક પ્રકાશ પાડે છે, તે નીચે પ્રમાણે છે:-

“ આ સમયના મુસલમાન ઇતિહાસકારો એમ કહે છે કે જ્યારે અલાઉદ્દીન ઇ. સ. ૧૨૯૪માં દખ્ખણ ઉપર ચઢાઈ લઈ ગયો, અને તેના મોગલ સરદાર મલીક કાકુરે દક્ષિણ હિંદુસ્તાન ઇ. સ. ૧૩૧૦માં જીત્યું, ત્યારે સંગીત ધણી સારી સ્થિતિમાં હતું અને ત્યાંના બધા ગાયકો અને તેમનાં આચાર્યોને શાહી લશ્કર સાથે ઉત્તરમાં લઈ જવામાં આવ્યા હતા, અને ત્યાં જ રાખવામાં આવ્યા હતા ” (પૃષ્ઠ ૫૪. રાજા સર એસ. એમ. ટાગોરકૃત ‘હિસ્ટ્રી ઓફ યુનિવર્સલ મ્યુઝીક’). કર્નલ પી. ટી. ફ્રેન્ચ, રાયલ આયરીશ એકેડેમી આગળ વંચાયેલા પોતાના ‘ધી ઇન્ડિયન મ્યુઝીકલ ઇન્સ્ટ્રુમેન્ટ્સ’ નામના નિબંધમાં આ જ વ્રાત નીચેના રાખ્દોમાં કહે છે: “ હજી પશુ સંગીત વિષે સંસ્કૃત તેમ જ તેલુગુ, કન્નડી અને અને તામિલ ભાષામાં ધણી ઓળખ હયાતીમાં છે. ખરેખર, ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીત નજીક ધણી પશુ ધણી ભાષા સમય મુધી હિંદના દક્ષિણ ભાગમાં સંગીતને એક વિદ્યા તરીકે નિભાવવામાં અને વિકસાવવામાં આવ્યું હોય એમ દેખાય છે. આ સમયના મુસલમાન ઇતિહાસકારો એમ કહે છે કે જ્યારે દખ્ખણ ઉપર ઇ. સ. ૧૨૯૪ માં અલાઉદ્દીન તખલખ [ખિલજી] ચઢાઈ લઈ ગયો, અને દક્ષિણ હિંદની જીત તેના મોગલ સરદાર મલીક કાકુરે કેટલાંક વર્ષો પછી કરી કરી ત્યારે સંગીતનો ધંધો ઉત્તર કરતાં એટલો બધો આગળ વધેલો હતો કે સ્ત્રી અને પુરુષ ગાયકોના બ્રાહ્મણ શિક્ષકોને શાહી લશ્કર સાથે ઉત્તરમાં લઈ જવામાં આવ્યા હતા, અને ત્યાં રાખવામાં આવ્યાં હતા. ” મલીક કાકુરે લગભગ ઇ. સ. ૧૩૧૦ માં દખ્ખણ ઉપર ચઢાઈ લઈ ગયો અને દેવગિરિના (હાલનું દોલતાબાદ) યાદવ વંશનો નાશ કર્યો. હું સ્વીકારું છું કે ગોપાલ નાયક ક્યા સ્થળનો હતો તે એકસ રીતે જાણવાનું આપણી પાસે કાંઈ સાધન નથી; પણ સંભવિત છે તે પ્રમાણે જો તે કાંઈ યાદવ રાજાના દરબારમાં ગયેલો હોય તો એ કદાચી શકાય એવું છે કે મુસલમાન અલાઉદ્દીનના શાહી લશ્કરની સાથે

દિલ્હી તરફ દક્ષિણના જે પંડિતો ગયા તેમાંનો તે એક હોય !
ગોપાલ નાયક અને અમીર ખુશરૂ વચ્ચે જે સ્પર્ધા થયેલી
માનવામાં આવે છે તે માટે કેપ્ટન ઉવીલીયાર્ડ નીચે પ્રમાણે કહે છે:—

“ એમ કહેવાય છે કે ત્યારે ગોપાલ નાયકે દિલ્હીના દરબારની
મુલાકાત લીધી ત્યારે તેણે પ્રખ્યાતો જે પ્રકાર ગીતના નામે
જાણીતો છે તે ગાયો. આવા શક્તિમાન ગાયકના જુદાં અને મીઠા
અવાજથી ગવાયેલી ઢબની ખુબી સાથે કોઈપણ સ્પર્ધા કરી શકે તેમ
હતું નહિ. આથી આદેશાહે અમીર ખુશરૂને પોતાના સિંહાસન નીચે
સંતાડી દીધો કે જે રચાનેથી, તે સંગીતકારને ખબર ન પડે તે
રીતે તેને સાંભળી શકે. અમીર ખુશરૂએ તેની ગાવાની ઢબ યાદ
રાખવા પ્રયત્ન કર્યો, અને બીજે દિવસે ખુશરૂએ તેનું અનુકરણ
કરી કંબાલ અને તરાણા ગાયા. આથી ગોપાલને ખૂબ આશ્ચર્ય થયું !
આ રીતે જળથી તેનું પ્રતિબિંબ રચાન હરી લેવામાં આવ્યું. ”
(જુઓ પૃ. ૧૦૭ ટીટાઇઝ ઓન ધી મ્યુઝીક ઓફ હિંદુસ્તાન.)”

આ મુદ્દા ઉપર આટલા સમયના અંતરે વધારે વિશ્વસનીય
માહિતી મેળવવી શક્ય નથી. પણ જનને ગાયકોની સ્પર્ધાની વાત
એટલી બધી જાણીતી છે કે માત્ર જનાવટી અથવા જોડી કાઢેલી વાત
તરીકે તેની ઉપેક્ષા કરાય તેમ નથી.

હવે આપણે ધ્રિસ્વી. ૧૩ મા અને ૧૪ મા સૈકાના સંગીતની
સ્થિતિ વિષે અને તેમાંથી ખાસ કરીને દેવગિરિ અને ત્યાંના માદવ
રાજાઓ વિષે નિરૂપણ કરીએ. આ સમયનું નિરીક્ષણ કરતાં હેવટનાં
જોસો કે વધારે વર્ષ સુધી જે અંગ્રેજો આપણા સંગીત વિદ્વાનોના મનમાં
વધારેમાં વધારે શ્રદ્ધા અને માન પેદા કર્યા છે તે મહાન પ્રમાણભૂત
સંગીત ગ્રંથની ચર્ચા કરવાનું પ્રાપ્ત થાય છે: તમે સમજી શક્યા
હોશો કે હું શાહજાદેવના સંગીતરત્નાકરનો નિર્દેશ કરું છું. આ
ગ્રંથનો સમય મહેલાપત્રી નક્કી થઈ શકે છે કારણ કે ગ્રંથકારે

પ્રારંભના શ્લોકોમાં પોતાના પૂર્વજોનું અને તેમનાં આશ્રયદાતાઓનું
વર્ણન આ પ્રમાણે આપ્યું છે.:-

અસ્તિ સ્વસ્તિગૃહં વંશઃ શ્રીમાન્ કાશ્મીરસંભવઃ ।

ઋપેર્વર્ધગણાજ્ઞાતઃ કીર્તિશ્ચાલિતદિહ્મુલ્લઃ ॥

યજ્વભિર્ધર્મધીર્ધૃર્યેવેદસાગરપારગૈઃ ।

યો દ્વિજેન્દ્રૈરલંચક્રો વ્રહ્મભિર્ભૂગતૈરિવ ॥

તત્રાભૂદ્ ભાસ્કરપ્રણ્યો ભાસ્કરસ્તેજસાં નિધિઃ ।

અલંકર્તુ દક્ષિણાશાં યથાક્રે દક્ષિણાયનમ્ ॥

તસ્યામૂત્તનયઃ પ્રમૂતવિનયઃ શ્રીસોદલઃ પ્રોદધી-

ર્યેન શ્રીકરણપ્રવુદ્ધવિભવં મૂવલ્લભં ભિલ્લમમ્ ।

આરાધ્યાશિલ્લોકરોકરામની કીર્તિઃ સમાસાદિતા

જૈત્રે જૈત્રપદં ન્યધાયિ મહતો શ્રીસિંઘણે શ્રીરુપિ ॥

આ શ્લોકોમાંથી સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે કે શાહજી દેવના પિતામહ
મૂળ કાશ્મીરના વતની હતા, પણ કોઈ કારણવશાત્ તેઓ
દક્ષિણ સુધી આવ્યા, અને પછી હજીપણમાં વસવાટ કર્યો. આ
વિદ્વાન, ભૂગીતકાર પણ હતા કે નહિ તે વિશેની સ્પષ્ટ માહિતી નથી.
એમ જણાય છે કે ભાસ્કર પંડિતનો પુત્ર સોદલ પછીથી ભિલ્લમ
અને સિંઘણ યાદવ રાજાઓની નોકરીમાં હાજર થયો. ડૉ. સર
સા. ગો. ભાંડારકર પોતાના ‘ અર્ચા દિસ્ટ્રી ઓફ ધી ડેક્કન ’ નામના
પુસ્તકમાં દેવગિરિની યાદવવંશાવળીના છેવટના રાજાઓનાં નામ
આપે છે, તેમાંથી ભિલ્લમ (ઈ. સ. ૧૧૮૭-૧૧૯૧) તેમ જ
સિંઘણ (ઈ. સ. ૧૨૧૦-૧૨૧૭) એ નામો આપણને ખાસ
ઉપયોગનાં છે; કારણ કે તે ઉપરથી આપણે શાહજી દેવના પિતામહ
ભાસ્કર દેવગિરિ ક્યારે આવ્યા તે નક્કી કરી શકીશું. પોતાના પૂર્વવર્તી

અંધકારોનો ઉલ્લેખ કરતાં શાકુન્તલે નીચે લખેલા સંગીતાચાર્યોનાં નામો આપે છે:—

સદાશિવઃ શિવો બ્રહ્મા ભરતઃ કદયપો મુનિઃ ।

મતક્ષો યાદ્યકો દુર્ગારાક્તિઃ શાર્દૂલકોહલો ॥

વિશાલિલો દન્તિલશ્વ કમ્બલોઽશ્વતરસ્તથા ।

વાયુર્વિશ્વાવસૂ રમ્ભાર્જુનનારદતુમ્બરાઃ ॥

શ્રાજ્જનેયો માતૃગુપ્તો રાવણો નન્દિકેશ્વરઃ ।

સ્વાતિર્ગુગો ચિન્દુરાજઃ ક્ષેત્રરાજઃ રાહલઃ ॥

રુદ્રટો નાન્ધમૂપાલો મીઝમૂવલ્લભસ્તથા ।

પરમદો ચ સોમેશો જગદેકમહીપતિઃ ॥

વ્યાદયાતારો ભારતીયે લોહટોદ્રટશક્તુકાઃ ।

મદ્દામિચન્નગુપ્તશ્ચ શ્રીમત્કીર્તિધરોઽપરઃ ॥

ધ્રુવ્યે ચ બહવઃ પૂર્વે યે સંગીતવિશારદાઃ ।

અંગાધબોધમન્યેન તેષાં મતપયોનિધિમ્ ।

નિર્મધ્ય શ્રીશાકુન્તલેઃ સારોદ્ધારમિમં વ્યધાત્ ॥

આ ઉપરથી એમ માનવાનું નથી કે ઉપર ગણાવેલા બધાં આંધ્ર વાસ્તવિક સંગીત લેખકો હતા અને પંડિત શાકુન્તલેએ તે બધા અંગ્રેહો ઉપજાવ્યા હતા. પણ એ તો નિઃસંક છે કે પંડિત શાકુન્તલેએના વખતમાં એવા બધાંએ અંગ્રેહો કે જેમાંથી તેણે પોતાને ઉપયોગી સામગ્રી લીધી હોય. વીન્સેન્ટ રંગીયનો “અર્થો હીસ્ટરી ઓફ ઈન્ડિયા” જોવાથી આપણને લાગે, સોમેશ્વર અને પરમદર્શિનો સમય અનુક્રમે ઈ. સ. ૧૦૫૩, ૧૧૮૩ અને ૧૨૦૮ માણુમ પડે છે. આથી એમ દેખાય છે કે આ રાજાઓ ખરેખર શાકુન્તલેના પૂર્વવર્તી હતા. ડૉ.

એચ. એચ. વિસ્તાર પોતાના ' યીએટર ઓફ ધી હિન્દુઝ ' ભાગ ૧ (૩૭ આવૃત્તિ) નામના પુસ્તકમાં ૨૨ મા પૃષ્ઠ ઉપર કહે છે કે " સંગીતરત્નાકરમાં આસ કરીને નાટ્ય સાહિત્ય કરતાં ગાયન અને નૃત્યની જ વધારે ચર્ચા છે; જો કે તે નાટ્ય અને અભિનય માટે પણ કેટલીક કુતૂહલ ઉત્પન્ન કરે તેની માહિતી આપે છે. આ અંથ શાસ્ત્રગદ્યેવની કૃતિ છે કે જે દક્ષિણમાં આવી રહેલા કાશ્મીરી પંડિત બારકરના પુત્ર સોહલનો પુત્ર હતો. તેનો પૌત્ર સિંહલદેવ રાગનો આશ્રય પામ્યો હતો, પણ આ રાગના સમય કે સ્થાન માટે આપણને કોઈ માહિતી મળતી નથી. છતાં, એટલું તો ચોક્કસ છે કે શાસ્ત્રગદ્યેવે પોતાનો અંથ ઇ. સ. ૧૨ મા અને ૧૫ મા સૈકાની વચ્ચે લખ્યો હોવો જોઈએ; કારણ કે તે તેના પૂર્વવર્તી સાત્તકારોમાં ભોજનું નામ મૂકે છે, અને સંગીતરત્નાકર ઉપર ઇ. સ. ૧૪૫૬-૧૪૭૭ માં ચર્ચા ગયેલા વિજયનગરના રાગ પ્રૌઢ અથવા પ્રતાપ દેવની ઇચ્છાથી કલિસનાથે દીકરા લખી હતી. "

હવે એ લગભગ સિદ્ધ થયું છે કે શાસ્ત્રગદ્યેવનો સંગીતરત્નાકર ખસ્વી. ૧૩મી સદીના ઉત્તરાર્ધની આસપાસમાં લખાયો છે. આ અંથ અત્યારે સંગીતનો સૌથી વધારેમાં વધારે પ્રમાણભૂત અંથ ગણાય છે, તો પણ દેશના કોઈ પણ ભાગમાં તેનું સંગીત સ્પષ્ટ રીતે કોઈ સમજતું નથી. આ મારા કથનમાં કંઈક વિવક્ષણતા લાગશે, પણ અત્યારે હિંદુસ્તાનમાં કોઈ એક પણ એવો વિદ્વાન નથી કે જે રત્નાકરમાં વિસ્તારથી વર્ણવેલા રાગોને સમજનાથી સમજતી રહે. એટલું જ નહિ પણ રત્નાકર ઉત્તર કે દક્ષિણનો પ્રમાણભૂત અંથ છે તેનો પણ સ્પષ્ટ ખુલાસો થતો નથી. કેટલાક વિદ્વાનોનું એવું વક્ષણ છે કે જે ઉત્તરનો પ્રમાણભૂત અંથ છે, અને એમ કહેવાની હિંમત કરે છે કે હાલની હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ શાસ્ત્રગદ્યેવના સંગીત કરતાં બહુ ભિન્ન નથી. પણ આ માન્યતાના સમર્થનમાં સતોપકારક પૂરાવા રજૂ કરવામાં આવ્યા નથી. બીજી બાજુ દક્ષિણના પંડિતો

રત્નાકરના રાગો અને તેની પરિભાષા ઉપરથી કહે છે કે આ ગ્રંથ સ્પષ્ટ રીતે દક્ષિણનો છે. વળી એ લોકો આપણું એ હકિકત ઉપર પણ ધ્યાન ખેંચે છે કે તેઓના લગભગ છેવટનાં પાંચ સૈકાનાં સંસ્કૃત લેખકો સાચી અથવા ખોટી રીતે રત્નાકરને પોતાનો પ્રમાણ્યૂત ગ્રંથ ગણતા આવ્યા છે, અને તેઓ પોતાના મેલ અને રાગોને સંગીતરત્નાકરમાં આપેલા મેલ અને રાગોની સાથે સરખાવે છે. આમની દલીલમાં બેશક કંઈક વજુદ દેખારી; છતાં પણ એટલું તો કહેવું નોઈએ કે દક્ષિણના લેખકો રત્નાકરનું સંગીત બરાબર સમજતાં હોય તેમ દેખાતું નથી. દક્ષિણનાં ગ્રંથકારો શાર્ફદેવના રત્નાકરનો પોતાના ગ્રંથોમાં કેવી રીતે ઉલ્લેખ કરે છે તેનો ખ્યાલ નો હું આપ સર્વને આપું તો તેં અપ્રસ્તુત નહિ ગણાય. પોતાના સ્વરમેલ-કલાનિર્મિત પાંડિત રામ અમાત્ય આ પ્રમાણે કહે છે:—

एते षड्जादयः सप्त स्वराः शुद्धाः प्रकीर्तिताः ।

विकृताश्चैव सप्तैवेत्येवं सर्वे चतुर्दश ॥

ननु रत्नाकरे शार्ङ्गदेवेन विकृताः स्वराः ।

द्वादशोक्ताः कथं ते तु सप्तैव कथितारूढया ॥

सत्यं लक्षणतो भेदा द्वादशानामपीप्यते ।

शुद्धेभ्यસ્તत्र भेदस्तु सप्तानामेव लक्षितः ॥

* * * * *
શુદ્ધસપ્તસ્વરૈર્યુક્તો મુસ્તારીમેલકો ભવેત્ ॥

એસ્મિન્ મેલે મુસ્તારી ચ ગ્રામરાગાશ્ચ કેચન ।

સંમતઃ શુદ્ધ હત્યેપ શાર્ફદેવવિપશ્ચિતઃ ।

શુદ્ધૌ ચ ષડ્જરિપમૌ શુદ્ધાશ્ચ મપધાસ્તથા ॥

ગાન્ધારૌઽતરસંગ્રથ કાકલ્યાણ્યનિષાદકઃ ।

एतावत्स्वरसंयुक्तो हिज्जूमीमेलको भवेत् ॥

હિજૂમ્યાઘા મવન્ત્યત્ર પ્રામરાગાથ કેચન ।

इत्येष शार्ङ्गदेवस्य संमतो मार्गवेदिनः ॥

રામ અમાત્ય પોતાના ગ્રંથનો સમય નીચે પ્રમાણે આપે છે—

શાકે નેત્રધરાધરાઘ્વિધરણીગણ્યેઽથ સાધારણે

वर्षे श्रावणमासि निर्मलतरे पक्षे दशम्यां तिथौ ।

રામામાત્યવિનિર્મિતે સ્વરતતે સંગીતરત્નાકરાત્

सोऽयं मेलकलानिधिर्मतिमतामाकल्पमाकल्पताम् ॥

પુસ્તકનો સમય શક સંવત ૧૪૭૦ (એટલે કે ઇસ્વી. ૧૫૪૯)

શ્રાવણ સુદ ૧૦ છે. બરોડા સેન્ટ્રલ લાયબ્રેરીમાં આ ગ્રંથની એક હસ્ત લિખિત પ્રતી છે. પુસ્તકાલયપત્રકના સંપાદકની નોંધમાં નીચે પ્રમાણે વિગતો છે:— “પાના ૨-૩૨, સમય સંવત્ ૧૬૨૮. ઈ. સ. ૧૫૦૭માં શ્રીરંગના રાજા રામરાજ માટે ટોડરમલ તિરુમામાત્યના પુત્ર રામામાત્યે રચિત.” આ જ સંપાદક પારિજાતક, રત્નાકર, રાગવિબોધને પણ અનુક્રમે ઈ. સ. ૧૨૧૦-૧૨૪૭, ૧૫ મે. સૈફા અને ઈ. સ. ૧૬૦૯ ના સમય આપે છે. મારા અભિપ્રાય પ્રમાણે સંપાદકની આ તારીખો વિશ્વસનીય નથી.

પંડિત સોમનાથ પોતાના રાગ-વિભોધમાં કહે છે:—

द्वादश विकृतान् पूर्वे वदन्ति तत्र तु पृथक् पृथग् ध्वनितः ।

सप्तैव स्युर्भिन्ना न पञ्च यदिमे समध्वनयः ॥ ૨૫ ॥

न पृथक् शुद्धसमाध्यामच्युतसमकौ चतुःश्रुतौ च रिधौ ॥

शुद्धरिધाम्यां विकृतत्रिश्रुतिपादपि चतुःश्रुतिपः ॥ ૨૬ ॥

મિત્રો ન ચતુઃશ્રુતિધો નિઃશઙ્કમતેઽપિ કૂટપુનરુક્તો ।

તલ્લક્ષણતો મેદેપ્યમીપુ પઞ્નસુ ન લક્ષ્યે મિત્ ॥

સોમનાથ પુસ્તકનો સમય નીચે પ્રમાણે આપે છે:-

કુદહનતિથિગણિતશકે સૌમ્યાન્દસ્યેપમાસિ શુચિપક્ષે ।

સોમેઽગ્નિતિથૌ રવિમેઽક્રોદમું મૌદ્રલિઃ સોમઃ ॥

આ ઉપરથી તારીખ શક સંવત ૧૫૩૧ (ઈ.સ. ૧૬૧૦) આસો શુદ્ધ ત્રિજ નિર્ણયિત થાય છે.

ચતુર્દ્વીપકાશિકા ના કર્તા પંડિત વ્યકંટમખી, ભૂપાલ રાગનું વર્ણન કરતાં કહે છે:-

મૂપાલઃ પ્રાતરુદગેયઃ ઔદુવો મનિવર્જનાત્ ।

પપ રાગાન્નરાગેષુ ગણિતઃ શાર્દૂલસૂરિણા ॥ ૫-૬૨ ॥

ચતુર્દ્વીપકાશિકા નો સમય ઇ. સ. ૧૬૬૦ છે. તિન્નેવલ્લી જિલ્લામાં આવેલા ઇતિયપુરમ ના મહંમ પંડિત મુખ્યત્વે દિક્ષિતની જ્યારે મેં ૧૯૦૪ માં મુલાકાત લીધી ત્યારે તેમણે મને કહ્યું હતું કે તેમની માહિતી પ્રમાણે ચતુર્દ્વીપકાશિકા નો કર્તા વ્યકંટમખી, ગોવિંદ દિક્ષિતનો પુત્ર હતો, જે તનખ્યાચાર્યનો શિષ્ય હતો. અને તનખ્યાચાર્ય આ શુરપરપરા ઠેક શાર્દૂલદેવ સુધી લઈ જતા હતા.

દક્ષિણના સંસ્કૃત ગ્રંથકારોએ પોતાના ગ્રંથોનો રત્નાકર સાથે સંબંધ જોડવાનો કેવી રીતે પ્રયત્ન કર્યો છે તે દર્શાવવા માટે વધારે દાખલાઓ આપવાની જરૂર નથી. મેં કહ્યું તે પ્રમાણે અત્યારે પણ દક્ષિણનાં પંડિતો શાર્દૂલદેવ પોતાનો જ ગ્રંથકાર હોય એમ બ્યવહાર કરે છે. પણ હવે ઉત્તર હિંદુસ્તાનમાં જુઓ શું માણુમ પડે છે? રત્નાકરનું નામ અને કીર્તિ તો ત્યાં પણ જાણીતાં છે. પણ આ ગ્રંથના કોયડાઓ ઉકેલવાનો સમર્થ પ્રયાસ ક્યાંઈ થયો હોય એમ જાણવામાં નથી. હવેટની સદીમાં આ ગ્રંથનો હિંદી ભાષામાં અનુવાદ કરવાના ઝોક એ પ્રયાસો થયેલા માણુમ પડે છે. પણ અનુવાદો શાર્દૂલદેવના

શુદ્ધ મેલને જરા પણ સમજી શક્યા હોય એમ લાગતું નથી; અને તેના સંગીતને સર્મજનવામાં પણ તદ્દન નિષ્ફળ થયા છે. રત્નાકર જેવો મહાન ગ્રંથ તેની રચના પછી લગભગ ૧૫૦ વરસના ગાળામાં તદ્દન ન સમજાય તેવો સાથી બની ગયો એ ખરેખર એક વિચારવા જેવો પ્રશ્ન છે. વળી આ આશ્ચર્યમાં વધારો કરે એવી વાત તો એ છે કે શાસ્ત્રગ્રંથેવનો મહાન દીકાકાર કલિલનાથ અને ત્યાર પછીના બીજા દક્ષિણના સંગીતકારો જેઓ રત્નાકરમાંથી છૂટથી અવતરણો આપે છે તેઓ પણ તેમાં વર્ણવેલો એક પણ રાગ સમજવાની સ્થિતિમાં ન હતા; જો કે તેમાંના કેટલાક રાગો તો તેઓ ગાતા અને બજાવતા હશે.

કેટલાક વિદ્વાનોએ આ વિલક્ષણ સ્થિતિને નીચે પ્રમાણે સમજવા પ્રયત્ન કર્યો છે: શાસ્ત્રગ્રંથે આમ, મૂર્છના અને જાતિઓની જૂની શૈલી પ્રમાણે રત્નાકરની રચના કરી હતી, અને તેથી જ ગ્રંથકારોના સમયમાં જાતિમાંથી રાગો ઉત્પન્ન કરવાની પ્રથા નષ્ટ પામી હતી અને સમગ્ર સંગીત ફક્ત એક પડ્જા આમ અને તેના શુદ્ધ અને વિકૃત સ્વરો અને મેળો ઉપર જ આધાર રાખતું હતું તેઓને માટે આ ગ્રંથ સમજી શકાય તેવો રહ્યો નહિ. બીજાઓ વળી એમ કહે છે કે શાસ્ત્રગ્રંથે સંગીતના પૂર્વપ્રસિદ્ધ અને અધુનાપ્રસિદ્ધ એવા જ બે વિભાગો કર્યા ■ તે ઉપરથી ચતુર વાંચનારને એવી શંકા આવે છે કે શાસ્ત્રગ્રંથે પોતાની પાસે જો કેટલીએક જૂની પ્રતો હશે તેમાંથી બધી બાજતો નક્કી કરી લીધી હશે અને પોતાના સમયના સંગીતની સાથે તેનો સમન્વય કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો હશે. પણ આથી તો ઉત્પટ્ટા ગોટાળો વધી પડે છે. જો લોકો એમ અટકળ કરે છે કે શાસ્ત્રગ્રંથે સંગીત દક્ષિણના સંગીતકારોના કરતાં બહુ તફાવતવાળું ન હતું. ખરેખર એ એક કમનશીબ બીના છે કે શાસ્ત્રગ્રંથે વીજાના તાર શી રીતે મેળવવા અને પડદા કેવી રીતે બાંધવા તે કોઈ સ્થળે પણ સમજાવતો નથી, જો આપણે આ વિગતો જાણીએ તો તે ઉપરથી શાસ્ત્રગ્રંથે ખરેખર શું ગાતો અને બજાવતો તે કહી શકાય. પણ

આસાપિની અને કિત્તરી વીણાનાં જે વર્ણનો શાસ્ત્રદેવ આપે છે તે ઉપરથી એમ માનવાને આંતર પ્રમાણ મળે છે કે તે સમયના બીજા ગ્રંથકારોની જેમ તે પોતાના તાર સા, ધ, સા, મ, એ રીતે મેળવતો હશે. અને તેનાં ઉપર બાર અથવા ચૌદ પડદા મૂકતો હશે. રત્નાકરના વાદ્યાધ્યાય ના નીચે આપેલા શ્લોકો આ મુદ્દા માટે ઉપયોગી થશે:-

મુક્તન્ત્રીધવં કૃત્વા સ્વરમાયં ચતુર્દશમ્ ।

સ્વરાઃ પરે સ્યુઃ સારીગાં ચતુર્દશમિરન્તરૈઃ ॥

સપ્તકદ્વયમેવં સ્યાદેકતારસ્વરાધિકમ્ ।

યથાસ્થ સ્વરદેશાંરૈઃ શ્રુતિસ્તસ્મા વિચિન્વતે ॥

દ્વિત્રાસ્તતોઽધિકાઃ સારીર્નિવર્જનીયાત્ પરે ત્વિહ ।

લક્ષ્યન્યન્તરાપ્યાસાં સ્વરાવિભાવતો બુધાઃ ॥

આ વિષે મારો પોતાનો અંગત અભિપ્રાય એવો છે કે શાસ્ત્રદેવના રત્નાકરના તરતના પૂર્વવર્તી સમયના બીજા ગ્રંથો જ્યાંસુધી જડી આવે નહિ ત્યાં સુધી આ ગ્રંથ સમજવાના બધા પ્રયત્નો નિષ્ફળ થવાનો સંભવ છે. રત્નાકર પહેલાંનો એક જ ગ્રંથ જેની નકલ હું અત્યાર સુધી મેળવી શક્યો છું, તે શાસ્ત્રદેવના પૂર્વે થઈ ગયેલા દંતિલ અને કોહલનો “દંતિલકોહલીયમ્” નામનો ગ્રંથ છે. આ ગ્રંથની એક હસ્તલિખિત પ્રત તાંજોરના રાજપુસ્તકાલયમાં છે. આ નાના ગ્રંથનો વિષય નૃત્યકલા છે. આ ગ્રંથ પરત્વે એક વિચિત્ર વસ્તુ નોંધવા જેવી છે અને તે એ છે કે આ નાની કૃતિના બધા શ્લોકોનો રત્નાકરના નૃત્યાધ્યાયમાં પૂરેપૂરો સમાવેશ કરવામાં આવ્યો છે. જો કે દંતિલકોહલીયમ્ બે માણસોએ રચેલું હોય શાસ્ત્રદેવે તેની નકલ કરવામાં પોતાના ગ્રંથમાં દ્વિવચનને સ્થાને એક વચન મૂક્યું છે કે જે પોતે એક કર્તા હોઈ બંધ બેસે. આ ગ્રંથની મદદથી પણ સંગીત-રત્નાકરનાં સંગીતની ચાવી મળતી નથી.

હું આગળ વધું તે પહેલાં અહીંવા એટલું ઉમેરવાની ફરજ માનું છું કે કેટલાક વિદ્વાનોએ શાસ્ત્રદેવના સંગીતનો પ્રશ્ન ધ્યાનપૂર્વક હાથમાં લીધો છે. અને આપણે એમ આશા રાખીએ કે હુંક વખતમાં તેમની મહેનતને યોગ્ય રૂળ મળશે. રત્નાકર આપણા સંગીતના ઇતિહાસની સાંકળમાં એક અમૂલ્ય આંકડો છે. પોતે જાતે સ્વીકારેલા આ કામમાં આપણા વિદ્વાન મિત્રો નિઃસ્વાર્થી કાંઇક પ્રગતિ કરે તેની આપણે ખુબ આતુરતાથી તપાસ રાખીશું; અને સમયે સમયે યથા-શક્તિ જરૂર પ્રમાણે નક્ક બાવે મદદ અને સલાહ આપીશું. પણ અહિંયા એક વાત રપટ કહેવાની રજા લઉં છું, અને તે એ કે સંગીતરત્નાકરનો જે ખુલાસો શાસ્ત્રદેવના રાગો ગાવામાં, નહિ તો રપટ રીતે સમજાવવામાં ફક્ત નિષ્ફળ જાય તે અત્યારના સંગીતના અભ્યાસીને રુચશે નહિ.

આપણે હવે મહાન બાદશાહ અકબરના સમયમાં આવીએ છીએ. અકબર જ્યારે ગાદીએ આવ્યો ત્યારે બાલીયરની સંગીતપરંપરાએ મહત્વનું સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું હતું. હું ઈચ્છું છું કે આ બાબતમાં વિગત વાર અને ચોક્કસ માહિતી આપવાને હું શક્તિમાન થાઉં. બાલીયરનાં રાજ માનસિંહ પોતે જ આ સંગીતપરંપરામાં મુખ્ય હતા. તેમણે હાલનું મુપદ શૈલીનું ગાન શરૂ કર્યાનું કહેવામાં આવે છે. ઈ. સ. ૧૮ માં સૈફના એક સંસ્કૃત લેખકે મુપદની સારી વ્યાખ્યા આપી છે. હું તેનાં શબ્દોમાં જ એ વ્યાખ્યા નીચે આપું છું:-

गीर्वाणमध्यदेशीयभाषासाहित्यराजितम् ।

द्विचतुर्वाक्यसंपन्नं नरनारीकथाश्रयम् ॥

शृङ्गाररसमावाचं रागालापपદात्मकम् ।

पादान्तानुપ्राસयुक्तं पादान्तयमक च वा ॥

प्रतिपादं यत्र बध्यमेवं पादचतुष्टयम्

उद्ग्राह्यवकाभोगोत्तमं ध्रुवपदं स्मृतम् ॥

રાજા મર. એમ. એમ. ટાગોર એમના “ હિન્દુ મ્યુઝીક કોમ વેરીયસ ઑથર્સ ” નામના ઉત્તમ ગ્રંથમાં પૃ. ૨૧૩ ઉપર કહે છે:—

“ગ્વાલીયરની સંગીતપરંપરા રાજા માનતુંવરના મુખ્યથી શરૂ થાય છે. પ્રખ્યાત નાયક અશ્વુ તેના રાજ્યમાં ચર્ચા ગયો જેનાં ગાન ફક્ત તાનસેનથી જ ઉતરતી કાઠીનાં હતાં. અશ્વુ, માનસિંહના પુત્ર રાજા વિક્રમાજિતના દરબારમાં પણ હતા, પણ જ્યારે તેના આશ્રય-દાતાએ ગાદી ગુમાવી ત્યારે તે કલ્લીજરના રાજા કિરાતને ત્યાં ગયો. ત્યાર બાદ થોડા વખત પછી તેણે ગુજરાતનું કહેણ સ્વીકાર્યું, અને તે સુલ્તાન બહાદુરના દરબારમાં રહ્યો (ઈ. સ. ૧૫૨૬-૩૬). ઇસ્લામશાહ પણ સંગીતનો આશ્રયદાતા હતો. તેના બે મહાન ગાયકો રામદાસ અને મહાપતેર હતા. પાછળથી બન્ને ગાયકો અકબરના દરબારમાં દાખલ થયા ” (બ્લૉકમેનના ‘આર્ષિને અકબરી’ ભા. ૧ માંથી ઉતારો). કેપ્ટન ઉવિલીયાર્ડ પોતાનાં “ દ્વીટાઈઝ ઓન ધી મ્યુઝીક ઓફ હિન્દુસ્તાન ” નામના પુસ્તકમાં પૃ. ૧૦૭ ઉપર કહે છે કે “નીચે પ્રમાણે સૌથી પ્રસિદ્ધ નાયકો ચર્ચા ગયા. દિલ્હીના સુલ્તાન અલાઉદ્દીનના રાજ્યકાળમાં થયેલો દક્ષિણનો વતની ગોપાલ, તેનો સમકાલીન દિલ્હીનો અમીર ખશા, જૈનપુરનો સુલ્તાન હુસેન શંરકી, ધ્રુપદનો સ્થાપક ગ્વાલીયરનો કિલ્લેદાર રાજા માન, અને બેજ, લોનૂ, પાંડવી, અશ્વુ તથા લોહુંગ. નીચેનાં ચાર જુરજુ, ભગવાન, ઘાંડી અને હાલુ ગ્વાલીયરના રાજા માનના વખતમાં ચર્ચા ગયા. સર કબલ્યુ ઓસલી એમના ‘એનેકડોટસ ઓફ ઇન્ડીયન મ્યુઝીક’માં કહે છે: “રાગ-દર્પણ ઉપરાંત ગ્વાલીયરના રાજા માનસિંહની આત્મીય રચાયેલ માનકુતૂહલ નામના સંગીતશાસ્ત્ર ઉપરના હિંદી ગ્રંથનો ફકર ઉલ્લાસે ફારસી ભાષામાં તરજુમો કરેલો છે ” (ટાગોર કૃત હિન્દુ મ્યુઝીક કોમ વેરીયસ ઑથર્સ ’ પૃ. ૧૬૭). માનકુતૂહલ નામનો એક ગ્રંથ મારા સાંભળવામાં આવ્યો છે, અને હું માર્નું છું કે તે ફકર ઉલ્લાસના ફારસી ગ્રંથનું મૂળ હોવું જોઈએ. તમે એ જાણીને રાજી થશો કે

રાગદર્પણની એક નકલ આપણા અમીર મિત્ર અને પ્રમુખ-
સાહેબ ઠાકુર નવાબઅલીખાન (લકનૌના) મેળવી શક્યા છે,
અને એ ગ્રંથ તેઓ આ પરિપક્વ બેટ આપવાના છે. મને
આશા છે કે જ્યારે એ ગ્રંથનો અંગ્રેજીમાં અનુવાદ થશે, ત્યારે તે
પ્રાચીન મુસ્લીમ સમયની સંગીતની સ્થિતિ ઉપર સારો પ્રકાશ પાડશે.
મારા મિત્ર ઠાકુર સાહેબ મને કહે છે કે એ ગ્રંથમાં બીજી વસ્તુઓ
ઉપરાંત, રાગ મહત્ત્વાકાંક્ષી, પ્રખ્યાત સંગીતકારોની બોલાવવામાં
આવેલી મોટી સંગીત પરિપક્વતા અહેવાલ છે. આથી આ ગ્રંથ બહુ
ઉપયોગી થઈ પડશે એમ લાગે છે.

હવે અકબરના સમયનો (ઈ. સ. ૧૫૫૬-૧૬૦૫) વિચાર
કરીએ. તેમાં શું દેખાય છે? હિંદુસ્તાની સંગીત કલાની સ્થિતિમાં
આશ્ચર્યજનક પરિવર્તન આપણે જોઈએ છીએ. અકબર પોતે
સંગીતનો બહુ શાખીન હતો, અને આથી આ કળાના વિકાસને તે
બહુ જ ઉત્તેજન આપ્યો. પણ કળાનો વિકાસ અને કલાના આધાર-
રૂપ શાસ્ત્રના અભ્યાસનો વિકાસ એ બંને વચ્ચેનો ભેદ આપણે
જાણવો જોઈએ. મુસલમાનોના હિંદુસ્તાનમાં આવ્યા પછી હિંદુ શાસ્ત્ર
અને કલાની પડતી શરૂ થઈ એ કથનનો ઇન્કાર કરી નહિ શકાય.
વિજેતાઓ વિદ્યાના પ્રેમી અને આશ્ચર્યજનક ન હોય એ સમજી શકાય
એવું છે. આવા અવ્યવસ્થિત કાળમાં સંગીતશાસ્ત્રનો અભ્યાસ કુદરતી
રીતે ઓછો થાય, અને તે પ્રમાણે ઓછો થયો પણ હતો. પણ કળાનો
પ્રચાર ઐરંગઝેબના વારસદાર ઠેઠ મહુમદશાહના સમય સુધી
થોડો ધણો ચાલતો રહ્યો. પણ, આપણે બધા જાણીએ છીએ તે
પ્રમાણે પ્રચારનો સાચો આધાર શાસ્ત્ર છે અને જ્યારે શાસ્ત્ર નાશ પામે
છે ત્યારે પ્રચાર, જો કે થોડો વખત માટે નભે છે પણ છેવટે તે આડી
અવળી દિશામાં જાય છે અને અવ્યવસ્થા અને ગોટાળામાં આખાનો
અંત આવે છે. ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતની પણ આવી જ સ્થિતિ
થઈ છે. કુદરતી રીતે મુસલમાન રાજાઓ મુસલમાન ગરૈબાઓને

તેમનાં દરબારમાં આશ્રય આપતા. આ ગવૈયાઓ તેમની રુચિ વધારે
 સારી રીતે જાણતા હતા, અને તેમના માર્ગશિક્ષાની રુચિને
 સંતોષવા મૂળ સંસ્કૃત ગાનરચનાઓમાં ગમે તે જાતની છુટ
 લેવા માંડ્યા. આપણને એમ પણ કહેવામાં આવ્યું છે કે પ્રથમ
 પંક્તિના હિંદુ પંડિતોને જતા રહેવું પડ્યું હતું, અથવા તો શાસ્ત્રમાં
 પ્રથમ જે ઉડા રસ લેવાતો હતો, તે રસ તેમને છોડી દેવો પડ્યો હતો.
 અકબર બાદશાહ જેવા સહિષ્ણુ રાજાના દરબારમાં પણ મોટે ભાગે
 ગાયકો મુસલમાન હતા. આથીને અકબરીમાં આપેલા અકબરનાં
 ગવૈયાઓનાં નામ ઉપર નજર નાંખ્યાથી માત્રમ પડશે કે એમાં
 આપેલાં ૩૬ નામોમાંથી ફક્ત ચાર કે પાંચ કરતાં વધારે હિંદુ નામો
 નથી. હવે અહિં એક અગત્યનો સરસ પ્રશ્ન ઉદ્ભવે છે। પરદેશીઓના
 હાથમાં પડવાથી આપણું સંગીત બગડ્યું છે. આ વિષે મારો
 અંગત અભિપ્રાય પરદેશીઓના સંબંધને બધી રીતે અનિષ્ટ માનનારો
 નથી. આ સમયમાં ઉત્તરના સંગીતમાં કેટલાંક મહત્ત્વના પરિવર્તનો થયાં
 તેની હું ના નથી પાડતો; છતાં મારો એ અભિપ્રાય છે કે પરદેશીઓના
 સમાગમથી આપણા સંગીતે ઘણું પ્રાપ્ત કર્યું છે. આપણને વારંવાર
 કહેવામાં નથી આવ્યું કે દક્ષિણના લોકોએ થોડા ઘણા અંશે ઉત્તરની
 શૃંગાર દૂર રાખી છે, અને પ્રાચીન શાસ્ત્ર અનુસંધ સાચવ્યું છે ?
 ઠીક, હવે આ તેમનો દાવો જો સાચો અને યોગ્ય હોય, તો અત્યારની
 તેમના સંગીતની સ્થિતિ તે આપણા ઉત્તરના સંગીતની શુદ્ધ પ્રાચીન
 સ્થિતિ કેવી દર્શાવે તેનો ખ્યાલ આપે. હવે, હું તમને સ્પષ્ટ પ્રશ્ન પૂછું છું
 કે તમે અત્યારના સંગીતના સ્થાને પ્રાચીન સંગીત સ્વીકારવા
 તૈયાર છો ? હું નથી માનતો કે તમે હા પાડશો. આપણા દક્ષિણના
 મિત્રો પોતે આપણને અવારનવાર નથી કહેતાં કે તેમના અનુભવ
 પ્રમાણે હિંદુસ્તાની સંગીત શાસ્ત્રીય પાયાની ઉણપવાળું હોય છતાં
 પણ તેમાં ઘણા એવા રંજક અંશો છે કે જેનાં અભ્યાસ અને
 અનુકરણ તેમના ગવૈયાઓ કરે તેમ તેઓ ઈચ્છે છે ?

અકબર બાદશાહના વખતમાં મહાન હિંદુ સંત અને ગાયક હરિદાસ સ્વામી યઈ ગયા જેઓ પવિત્ર યયુનાના કાંડા ઉપર ઘૂંઘાવનમાં રહેતા હતા. આ સ્વામીના સંગીત વિષે જે અમતકારક વાતો કહેવામાં આવે છે તે બધી આપણે માનવાને તૈયાર ન હોઈએ. પણ એ નિર્વિવાદ છે કે સ્વામીજી પોતે તે વખતનાં સર્વશ્રેષ્ઠ ગાયક હતા. તેઓ તાનસેનના પોતાના ગુરુ હતા. અને માત્ર આ જ હકિકત વિરુદ્ધ મત બંધ કરવા બસ છે. એમ કહેવામાં આવે છે કે હરિદાસ સ્વામીને આઠ શિષ્યો હતા, જેમાં મુસલમાન ધર્મા પહેલાં તાનશિશ્નને નામે પ્રસિદ્ધ પણ એક હતો. પાછળથી આમાંનો દરેક શિષ્ય હિન્દુસ્તાનમાં પ્રસિદ્ધ ગાયક થયો. તાનસેનના વંશજો સેનીયા કહેવાય છે. તાનસેનના વંશજો અને શિષ્યોનો પ્રામાણિક ઇતિહાસ બહુ જરૂરનો છે, કારણ કે, એમ માનવામાં આવે છે કે અકબરના વખતમાં હિન્દુસ્તાની સંગીતની કળા ઉત્તમ કોટીએ પહોંચી હતી. છેવટની બે કે ત્રણ સદીઓમાં પોતાના રાજ્યોમાં આશ્રય પામી ગયેલાં એ ઉત્તમ ગવૈયાઓનાં નામો આપવાની આપણા દેશી રજવાડાઓને આપણે વિનંતી કરીએ તો આખા ઇતિહાસની સામગ્રી બેગી કરવાનું કામ બહુ મુશ્કેલ ન થાય. હું માનું છું કે તેઓ આપણને ઘણી ખુશીથી મદદ કરે. ઉદયપુરનાં રાણી મહાન કવિ અને ગાયક મીરાંબાઈ પણ અકબરના રાજ્યકાળમાં યઈ ગયાં. એમ કહેવામાં આવે છે કે અકબર જાતે તેમને સાંભળવા ગયો હતો. પ્રસિદ્ધ વિધ્યપદોના રચનાર પ્રખ્યાત કવિ તુલસીદાસ પણ આ રાજ્યમાં યઈ ગયા. અકબરના વખતમાં યઈ ગયેલા ગવૈયાઓ વિષે બોલતાં હું ધારુ છું કે મારે તમારે ધ્યાન પ્રખ્યાત કવિ અને સંગીતકાર પુણ્ડરીક વિઠ્ઠલના ત્રયો તરફ જોડાવું જોઈએ, જેઓ પણ આ સમયમાં યઈ ગયા. અત્યારના જમાનામાં તો પુણ્ડરીકનાં ત્રયો આપણા માટે અમૂલ્ય જ ગણાય. ૧૬૦૭ ની સાલમાં હું ત્યારે કલકત્તામાં હતો ત્યારે હું ત્યાંના વિદ્વાન પગતસ્વ-

વેતા મહામહોપાધ્યાય દરબ્રહ્મા શાસ્ત્રી એમ. એ. ને મળવા ગયો હતો. આ વિદ્વાને વાતચિતમાં મને કહ્યું કે મહાન સંસ્કૃત પંડિત અને સંગીતકાર પરમાનંદ કર્નાર જે અકબરના સમયમાં ખાનદેશના ફારુકીઓના દરબારમાં હતો તેના વિષે તેમણે કયાંઈ વાંચ્યું હતું. શાસ્ત્રીજીએ વળી એમ પણ કહ્યું કે જાદશાહે તે પંડિતને ખાસ દિલ્લી આવવા આમંત્રણ કર્યું હતું અને તે સમયના દિલ્હરતાની સંગીત ઉપર મંથો લખવા કહ્યું હતું. શાસ્ત્રીજીની સ્મૃતિ પ્રમાણે પરમાનંદ પંડિતે આ વિષય ઉપર ચાર ઉત્તમ મંથો લખ્યા હતા. ૧૯૦૮ ની સાલમાં મેં બિજાનેરના રાજપુસ્તકાલયની મુલાકાત લીધી, ત્યારે પુસ્તકાલયનું પત્રક જોતાં આશ્ચર્ય સાથે મેં એક નામ જોયું જેની કૃતિ તરીકે ચાર સંસ્કૃત મંથો નોંધાયેલા હતા. આ નામ પુણ્ડરીક વિકુલ કલ્યાણિકી હતું. તેની કૃતિ તરીકે નોંધાયેલા ચાર મંથોનાં નામ આ પ્રમાણે હતાં:- (૧) પદ્મરાગચંદ્રોદય (૨) રાગમાલા (૩) રાગમંજરી અને (૪) નર્તનનિર્ણય. કલકત્તામાં મહામહોપાધ્યાયે કહેલો પરમાનંદ કર્નાર કદાચ આજ મંથકાર હોય એમ માનીને મેં પુણ્ડરીકના મંથોની નકલ માટે અરજ કરી. પુસ્તકાલયના અધિકારીએ મને તેમાંના માત્ર પદ્મરાગચંદ્રોદય અને રાગમાલા એમ બે મંથોની જ નકલ આપી. મેં ત્યારે પદ્મરાગચંદ્રોદય ના નીચે આપેલા પ્રારંભિક શ્લોકો વાંચ્યા ત્યારે મારી આગળની ધણી વધી ગઈ:-

वंशः फारकिमूपतेः सुसरलो भूमाधारक्षमः

श्रीमःसद्गुणिदानिभूरिविमलस्मापालशास्त्राचिभृत् ।

विल्यातो भुवि यत्र काव्यरसिकाः सत्कर्तृतिवह्नी त्रिताः

चित्रं संचरतीति विश्वमखिलं के वर्णयन्तीह तत् ॥

तत्राभूदहमदस्वाननृपतिर्वाराधिर्वारेश्वरः

त्वौदार्यादिगुणैः समस्तवसुधाधीशैः सदा राजितः ।

दम्पच्छत्रुगणेषु च प्रविलसत्संग्रामशक्तस्तथा

સંહર્તાઽવિરતે દરિદ્રતમસોસ્તે ભ્રૂમ્ણડલાઽવ્ણડલઃ ॥૩॥

સગ્જાતસ્તાઞ્જસ્વાનો નરપતિતિલકઃ ફારકાંવૈજયન્તો

યન્તા શૂરેશ્વરાણામરિસુભટઘટાટોપજીમૃતવાતઃ ।

જાતસ્તાતઃ પ્રજાનાં ભરણવિતરણસ્થાપનાજ્ઞાકરેમ્યો

નિત્યં દાનોર્મિલોલૈઃ સકલગુણનિધી રાજતે રાજસિન્ધુઃ ॥૪॥

તગ્જઃ શ્રીચુરહાનસ્વાનચતુરઃ કામામુકારી વરઃ

સંગીતાદિકલાપ્રપૂર્ણધિમલઃ સાહિત્યતેજોમયઃ ।

દારિદ્રચાન્ધતમશ્ચ યથ ગુણિનાં હન્તા દ્વાદારૈઃ કરૈ—

ર્મમૌ ફારકિભૂપતીશતિલકશ્ચન્દ્રધિરં રાજતે ॥૫॥

(શુઓ. ૫. ૩)

આ ઉપરથી મને અખર પડી કે પુણ્ડરીક વિઠ્ઠલ પંડિત, દારકા
વંશના અદ્વમદખાનના પુત્ર તાજખાનના પુત્ર ચુરહાનખાનની નોકરીમાં
હતા. આ ખાનદેશના રાજાઓ હતા તે નીચે આપેલા અધૂર
શ્લોકમાંથી દેખાઈ આવે છે:—

શ્રીમદક્ષિણદિગ્મુખસ્ય તિલકે (શ્રીસ્વા)નિદેશે શુભે

નિત્યં ભોગવતીવ ભોગિવસતી રમ્યા સુપર્વાદિભિઃ ।

અસ્તિ સ્વસ્તિકરી નરેન્દ્રનગરી ત્વાનન્દવહ્નીતિ યા

તત્ર શ્રીચુરહાનસ્વાનનૃપતિઃ સંગીતમોકર્ણયત્ ॥૬॥

(શુઓ. ૫. ૪)

રોનલી લેન-પુત્ર 'ધી મહોમોડન ડીનેસ્ટી' નામના પોતાના
પુસ્તકમાં. ૫. ૩૧૫ ઉપર ખાનદેશનો જૂનો ઇતિહાસ આપે છે,
જેમાં તે કહે છે કે "અકબરે ખાનદેશનું પાટનગર ચુરહાનપુર

જીત્યું, અને ત્યાંના રાજાને ઈ. સ. ૧૫૬૨ માં નમાવ્યો; પણ ઈ. સ. ૧૫૮૯ સુધીમાં કે જ્યારે અસીરગઢ છ મહિનાના ઘેરા પછી જીતાયું ત્યાંસુધી ખાનદેશ મોગલ સત્તનત સાથે પૂરેપૂરું જોડાયું ન હતું.” આ ઉપરથી એમ સ્પષ્ટ થાય છે કે જ્યારે અકબર દિલ્હીની ગાદી ઉપર હતો ત્યારે પુણ્ડરીક ખાનદેશનાં રાજા સુરદાનખાન દારકીના દરબારમાં રહેતો હતો. પણ જ્યારે ઈ. સ. ૧૫૮૯ માં અકબરે ખાનદેશ જીત્યું ત્યારે કાં તો પુણ્ડરીકને દિલ્હી જવા વિનંતી કરવામાં આવી હોય અથવા તે પોતે દિલ્હી ગયો હોય એ અસંભવિત નથી. આ સાથે બંધ બેસે તેવી જાણવા જેવી આ એક હકિકત પણ છે; તે એ કે મેં હમણાં ઉપર જણાવ્યા તે ચાર સંસ્કૃત ગ્રંથો ખરેખર પુણ્ડરીક જ લખ્યાં છે. આ ચાર ગ્રંથમાંના પહેલા ગ્રંથ સદ્રાગચ્છદ્રોદયમાં પુણ્ડરીક પોતાનું નીચે પ્રમાણે વર્ણન આપે છે:—

શ્રીકર્ણાટજાતીયપુણ્ડરીકવિદ્વલ્લવિરચિતે સદ્રાગચ્છદ્રોદયે ૬૦૬.

(જુઓ પૃ. ૨૮)

હરપ્રસાદ શાસ્ત્રીએ જ્યારે પરમાનંદ કર્નારના નામનો ઉદ્દેશ્ય કર્યો ત્યારે તેઓએ બૂલધી દક્ષિણના પુણ્ડરીક ક્યુર્ટ (અથવા ક્યુર્ટકી) ને માટે તે નામ વાપર્યું હશે. પુણ્ડરીક મોટા કવિ અને પ્રખ્યાત સંગીતકાર હતો એ સર્વમાન્ય થાય એવું છે. તેનાં રાગસંસ્થા સાથે જ બહુ સુંદર રીતે રચાયાં છે. પુણ્ડરીકના વખતમાં ઉત્તર હિંદુસ્તાનનું સંગીત બહુ અસ્તવ્યસ્ત ચર્ષ જતું હતું. આથી તેના આશ્રયદાતા રાજા સુરદાનખાને, તે બ્યવસ્થિત કરવાનું કામ તેને સોંપ્યું. આ વિષે પુણ્ડરીક કહે છે કે:—

सन्त्यस्मिन् बहुधा विरोधगतयो लक्ष्ये च लक्ष्मोदितै
जानन्तीह सुलक्ष्मपक्षविगतिं केचित् परे लौकिकीम् ।

તત્ કુર્વન્તુ સુલક્ષ્મલક્ષ્યસહિતં રાગપ્રકારં બુધા
ઇત્યુક્તે વુરહાનશ્વાનનૃપતૌ , વિદ્વત્સમામણ્ડલે ॥૭॥

(જુઓ પૃ. ૪)

પુણ્ડરીકને આ અવ્યવસ્થામાંથી વ્યવસ્થા ઉત્પન્ન કરવાનું મુશ્કેલ
કામ કરવાનું હતું. તેણે રત્નાકરના કર્તા શાસ્ત્રીદેવે રજુ કરેલા ઉત્તમ
સિદ્ધાંતાનુસાર આ કાર્ય કર્યું:—

લક્ષ્યપ્રધાનં સ્વલ્પ શાસ્ત્રમેતન્નિઃશઙ્કદેવોઽપિ તદેવ વાદિ ।

ચલ્લક્ષ્મ લક્ષ્યપ્રતિબન્ધકં સ્થાત્તદન્યથા નેયમિતિ બ્રુવાણઃ॥૧૦॥

(જુઓ પૃ. ૪)

પુણ્ડરીકના કુટુંબના નિવાસસ્થાન વિષે ચંદ્રોદયમાંથી નીચેની
ખાહતી મળે છે:—

કર્ણાટિ રૈવગઙ્ગામિધનગનિકટે સાતનૂર્વાહ્યો યો

પ્રામસ્તત્રાપ્રજન્મપ્રવરસુનિકરાઙ્ગામદગ્ન્યોઽસ્તિ વંશઃ ।

તત્ર શ્રીવિઠ્ઠલાર્યોઽમ્બદ્ધમિતયશાસ્તદગુણાભ્યાં તુ તત્ત્વૈ—

તત્સૂનો રાગચન્દ્રોદય ઇતિ ચ મજન્ કૈરવાણાં મુદેઽસ્તુ ॥

(જુઓ પૃ. ૨૮)

જો આપણે ચંદ્રોદયમાં કવિએ વર્ણવેલા રાગો ધ્યાનપૂર્વક
તપાસીએ તો આપણને તરત જણાશે કે તેમાંનાં ધણા દક્ષિણના
ગ્રંથોમાં મળે છે તેવા રાગો છે. જે શુદ્ધ મેલ ઉપર ચંદ્રોદય રચાયું
છે, તે મેળ સુખારી કહેવાય છે, જે દક્ષિણ સંગીતકારોના આધુનિક
કનકાંગી મેળને મળતો છે. રાગમાલામાં પુણ્ડરીક હિંદુસ્તાની
રાગોનું બહુ જ પ્રચલિત અને ચાલતી આવેલી રીત પ્રમાણે રાગ,

રાગિણી અને પુત્રોમાં વર્ગીકરણ કરે છે; પણ તદ્વાત એ છે કે પુણ્ડરીકનું વર્ગીકરણ સુગમ અને શુદ્ધિગમ્ય તત્ત્વો ઉપર રચાયેલું છે. તેમના છ રાગો નીચે પ્રમાણે છે:

શુદ્ધભૈરવહિન્દોલૌ દેશિકારસ્તતઃ પરમ્ ।

શ્રીરાગઃ શુદ્ધનાટ્યનટ્ટનારાયણથ્થ પદ્ ॥

પુણ્ડરીકના આ બન્ને ગ્રંથો હવે છપાયા છે; તેથી રાગમાલાનાં રાગિણીઓ અને પુત્રોને અદિ આપવાની હું આવશ્યકતા જોતો નથી. રાગમાલા ઉપરથી એમ સ્પષ્ટ જણાઈ આવે છે કે ગ્રંથકાર ઉત્તર હિંદુસ્તાનના અને ધણું કરીને દિલ્હીના અને આગ્રાના સંગીત અને તેના ઉસ્તાદોના પરિચયમાં આવ્યો હશે. ચૈત્રી, ગૌડી, સુસલી, ઈરાક, બાખરજ, ચમન, હુસૈની તિર્માન વગેરે જે રાગોનાં નામો રાગાધ્યાયમાં આપેલાં છે તે ઉપરથી જ આ વાત જણાઈ આવે છે. હું એમ માનું છું કે, પુણ્ડરીકે ઉત્તરમાં આખા પછી બાદશાહના ફરમાનથી અથવા પોતાની મેળે જ રાગમાલાની રચના કરી હશે. આપણે આ કવિના ગ્રંથની ખાસ નોંધ લેવી પડશે કારણ કે આ એક એવો દાખલો છે કે જેમાં દક્ષિણના પ્રસિદ્ધ પંડિતને ઉત્તરનું સંગીત વ્યવસ્થિત કરવાનું કામ સોંપવામાં આવ્યું હતું. આમાં ખાસ જોવાનું એ છે કે પંડિત રાગમાલા માં જુદી જ પરિભાષા સ્વીકારેલી હોવા છતાં બહુ સુગમતાથી પોતાના વતનની સંગીતપદ્ધતિનો સંબંધ સાચવી લીધો છે. તે શુદ્ધ અને નિષ્કૃત સ્વરોનું વર્ણન નીચે પ્રમાણે કરે છે:—

પદ્મનાદીનાં સ્થિતિઃ પ્રોક્તા પ્રથમા ભરતાદિભિઃ ।

અસપ્તાઃ પૂર્વપૂર્વાસ્તે સંચરન્ત્યુત્તરોત્તરમ્ ॥

ત્રિભિર્ગતીસ્તે પ્રત્યેકં યાતિ ગશ્ચ ચતુર્ગતીઃ ।

યચદ્રાગોપયોગઃ સ્યાત્તત્તદિચ્છાગતિર્મવેત્ ॥

ગન્યોર્ગતી દ્વિતીયે ચાન્તરકાકલિનો સ્મૃતૌ ॥

પુણ્ડરીકના અંથેનું ધ્યાનપૂર્વક નિરીક્ષણ કરવાથી જાણી આવે છે કે પુણ્ડરીકે રાગોનું વર્ણન કરવામાં ચૌદ કરતાં વધારે સ્વરનામે વાપર્યા નથી. અંથનું વીણાપ્રકરણ પણ એમ બતાવે છે કે અંથકાર વીણાના તારો સા પ સા મ સ્વરો પ્રમાણે મેળવતો હતો, અને માત્ર બાર પડદા મૂકતો હતો. દક્ષિણના બધા સંગીતકારો હંમેશાં આ પ્રમાણે કરતા આવ્યા છે, અને હું માનું છું તે પ્રમાણે આજસુધી ત્યાં આ જ રીત પ્રચલિત છે. પુણ્ડરીકના વખતમાં સમગ્ર સંગીત એક ષડ્જ મામના આધારે ગવાતું હતું.

અકબર ઈ. સ. ૧૬૦૫ માં મરણ પામ્યો. તેની ગાદીએ, તેનો પુત્ર જહાંગીર આવ્યો જેણે દિલ્હીમાં ૧૬૦૫-૧૬૨૭ સુધી રાજ્ય કર્યું. અકબરના વખતના કેટલા ગવૈયાઓ જહાંગીરની નોકરીમાં રહ્યા એની આપણને ચોકસ ખબર નથી; પણ ઘણું કરીને તેમાંના કેટલાક જતા રહ્યા હતા. છુટક અને ઇકબાલ નામા, જહાંગીરના ગવૈયાઓનાં નામ નીચે પ્રમાણ આપે છે:—જહાંગીરદાદ, ચતરખાન, પરવીઝદાદ, ખુરમદાદ, મખુ અને હુમઝાન. પ્રસિદ્ધ કવિ તુલસીદાસનું અવસાન આ રાજ્યકાળ દરમ્યાન થયું.

લક્ષ્મીધરના પુત્ર દામોદર પંડિતનો લંખેલો સંગીતકર્મણ્ય નામનો પ્રચલિત સંસ્કૃત ગ્રંથ પણ ઈ. સ. ૧૬૨૫ ની આસપાસમાં રચાયેલો માનવામાં આવે છે; અને જો આ સમય ખરો હોય તો એમ નક્કી થાય છે કે આ ગ્રંથ જ્યારે જહાંગીર દિલ્હીની ગાદીએ હતો ત્યારે જ રચાયો હશે. પંડિત દામોદરનું નિવાસસ્થાન જાણવાને અત્યારે આપણી પાસે વિશ્વસનીય પૂરાવા નથી. મહાન પુરાતત્ત્વવેત્તા મર હિન્દીયમ જોન્સ એમના 'ધી મ્યુઝીકલ મોડર્ન ઓફ ધી ઇન્ડિયન' ના પાના ૧૬૬-૧૬૭ ના આધારે...

હિંદુસ્તી' નામના નિબંધમાં આ અંથનો ઉલ્લેખ કરે છે તે ઉપરથી એમ જણાય છે કે સંગીતદર્પણનો ઈ. સ. ૧૮ માં સદીના ઉત્તરાર્ધ પહેલાં ફારસીમાં અનુવાદ થઈ ગયો હતો. એ વિદ્વાન એ નિબંધમાં કહે છે કે:—

“ આપણે હવે ભારતીય સંગીતશાસ્ત્રનો વિચાર કરીએ. ધણા સંસ્કૃત ગ્રંથોમાં, આ શાસ્ત્રનું સૂક્ષ્મતાથી વિવેચન થયું છે. આ ગ્રંથોના કર્તાઓ ગણિત અને ભૂમિતિ જ્યોતિર્વિદ્યાનો સોંપી દધ, રસવૃત્તિને આનંદ આપનારી કલા તરીકે જ સંગીતની ચર્ચા કરે છે. આ યોગ્ય જ થયું છે. આ પ્રાંત (બંગાલ) માં પંડિતો ખીળ પ્રચલિત સંગીત કરતાં દામોદરના (સંગીતને) સર્વાનુમતે વધારે પસંદગી આપે છે; હું તે અંથની એકે સારી નકલ મેળવી શક્યો નથી; અને આથી ખનારસમાંથી મને નારાયણની જે નકલ મળી છે તેથી સંતોષ પામું છું; કારણ કે તેમાં દામોદરનાં ધણાં ઉતારા છે. ફારસી અંથ નામે તોફતુલ્લહ હિંદ “ હિંદની ભેટ ” આઝીમશાહના આશ્રિત ખંતીલા અને ચતુર મીરજાખાને રચ્યું છે; જેમાં લગભગ હિંદુ સાહિત્યની ધણી શાખાઓનો વિગતવાર અહેવાલ છે. તે કહે છે કે તેણે સંગીત ઉપરનું પ્રકરણ પંડિતોની મદદથી, રાગાણુષ્ઠિ, રાગદર્પણ, રાગવિનોદ અને ખીળ આવા શિષ્ટ ગ્રંથોમાંથી તૈયાર કર્યું છે. સંગીતદર્પણ કે જેનો તેણે પ્રમાણભૂત અંથ તરીકે ઉલ્લેખ કર્યો છે તેનો ફારસીમાં અનુવાદ થઈ ગયો છે.” દામોદર પંડિત પોતાના રાગાધ્યાયમાં એક ઠેકાણે કંદલીનાથનો મત પ્રમાણ તરીકે ટાંકે છે; જે ઉપરથી એમ સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે કે સંગીતદર્પણ ઈ. સ. ૧૫ માં સૈફના પૂર્વાર્ધમાં રચાયું હશે. ૧૭ માં સદીમાં ઉત્તર હિંદમાં દર્પણની યોગ્યતા અને પ્રચાર ગમે તે હોય તો પણ એ કબુલ કરવું જોઈએ કે શાહુદેવનો રતનાકર કે જેમાંથી દામોદરે પોતાના સ્વરાધ્યાયની બધી સામગ્રી છુટથી નકલ કરી લીધી છે તે સંગીતરતનાકર

જેટલો ગૂઢ અને ન સમજાય તેવો થઈ ગયો છે, તેટલો જ આ ગ્રંથ પણ આ જમાનામાં થઈ ગયો હતો. જો હું એમ કહું તો ખોટું નહિં ગણાય કે અમે પશ્ચિમ હિંદમાં આ ગ્રંથને બહુ માન આપતા નથી. પણ આ સ્થિતિ માટે પંડિત દામોદર ચોટે જ જવાબદાર છે. તેઓ તેમનાં ગ્રંથનો સ્વરાધ્યાય ચાર્જદેવના ગ્રંથ ઉપરથી લે છે, અને કાંઈ પણ કારણ જણાવ્યા વિના ખીજા કોઈ અભણા ગ્રંથમાંથી રાગાધ્યાય લઈ તેની સાથે લગાવી દે છે. હું જાણું છું કે આપણા કેટલાક અજ્ઞાન ગવૈયાઓ આ ગ્રંથમાં આપેલા રાગોનાં ચિત્રાત્મક વર્ણનો બહુ જ ચીવટથી મ્હોંડે કરે છે; પણ મને ખાતરી છે કે તેઓ આ રાગોનાં વર્ણનોનો ખરો ભાવાર્થ કે રહસ્ય સમજતા નથી. પણ, અહિં સંગીતદર્પણની કે તેના કર્તા દામોદર પંડિતની ટીકા કરવાની જરૂર નથી. આપણુ હવે ખીજા મુદ્દા ઉપર આવીએ.

જહાંગીર ઇસ્વી. ૧૬૨૭ માં મરણ પામ્યો. તેના પછી તેનો પુત્ર શાહજહાં ગાદીએ આવ્યો. આ પાદશાહના વખતની (ઈ. સ. ૧૬૨૭-૧૬૫૮) સંગીતના ઇતિહાસની સ્થિતિ તપાસતાં, ઉત્તરહિંદમાં લોકપ્રિય થયેલા સંસ્કૃત ગ્રંથ સંગીત-પારિજાતની નોંધ લેવી ઠીક પડશે. આ ગ્રંથ શ્રીકૃષ્ણના પુત્ર પંડિત અહોબિલે લખેલો છે. આ ગ્રંથનો ચોક્કસ કોઈ સમય નક્કી થઈ શકતો થયો; પણ કેટલાક વિદ્વાનોનો એ મત છે કે તે લગભગ ૨૩૦ વર્ષ પૂર્વે લખાયો હશે. સર ડબ્લ્યુ. ઓસલી એમનાં 'ઓરિઅન્ટલ કલેક્શન્સ' ભા. ૧ માં કહે છે કે સંગીત-પારિજાત નું કારસીમાં લખાંતર વાસુદેવના પુત્ર દીનાનાથે ઈ. સ. ૧૭૨૪ માં કર્યું હતું. લગભગ ૨૦૦ વર્ષ પૂર્વે થઈ ગયેલા પંડિત લાવભટ્ટે પણ પારિજાતમાંથી અવતરણો લીધાં છે. હું તમને અહોબિલની સ્વર અને રાગ પદ્ધતિઓનું સંપૂર્ણ વર્ણન આપીને તકલિફ આપવા નથી માંગતો. કારણકે તમારામાંનાં બધા ખરાબે એ ગ્રંથનો પરિચય છે. મારા મત અમાણે પંડિત

અહોખલે લોચન કવિના રાગતરંગિણી અને દક્ષિણના લેખક સોમનાથના રાગવિષોધનો લાભ લીધો હશે. સંગીત-પારિજાતનો શુદ્ધ મેલ અને તરંગિણીનો શુદ્ધ મેલ બન્ને એક જ છે. અહોખલ ૨૯ વિકૃત-સ્વર નામો ગણાવે છે, પણ પારિજાતના રાગાધ્યાયના અંતે આવતા શ્લોકો ઉપરથી જણાય છે કે જ્યારે તે રાગોનું વર્ણન કરે છે, ત્યારે આમાંના ઘણા ખરા છાડી દે છે:—

પૂર્વકોમલ્લીત્રૈશ્વ તથા તીવ્રત્તરેણ ચ ।
 અતિતીવ્રતમેનૈવ સર્વે રાગા ઉદીરિતાઃ ॥
 રિ ચ પૂર્વ તથા તીવ્રં તીવ્રતરં ચ ગ-સ્વરમ્ ।
 તીવ્રતમં તથા ગં ચ મં ચ તીવ્રસ્વરં તથા ॥
 ગં ચ તીવ્રતમં ધં ચ પૂર્વપ્લ્યં તીવ્રસંજિતમ્ ।
 તીવ્રતરં નિષાદં ચ તીવ્રતમં ચ નિસ્વરમ્ ।
 હૃત્યૈર્તાશ્ચ દશ ત્યક્ત્વા રાગલક્ષણમીરિતમ્ ॥
 દ્વાદશભિર્વિકારાયૈઃ શુદ્ધૈશ્ચ સપ્તમિઃ સ્વરૈઃ ।
 પૃતૈઃ કૃત્વા પ્રસિદ્ધા યે ત एवात्र પ્રકીર્તિતાઃ ॥

(શ્લોકો. ૪૯૩-૪૯૭)

મારા અભિપ્રાય પ્રમાણે આ શ્લોકો બહુ જ અગત્યના છે, કારણકે પંડિત અહોખલે પોતાના રાગલક્ષણમાં કેટલા સ્વરો વાપર્યા છે, તે પ્રશ્ન ઉપર આ શ્લોકો સારો પ્રકાશ પાડે છે. પ્રથમ વાંચનારને આ શ્લોકો ઉપરથી એમ લાગશે કે પંડિતે રાગોના વર્ણનમાં ઓગણિશ સ્વરો વાપર્યા છે, પણ ખરી રીતે તેમણે તેમ નથી કર્યું. આ શ્લોકોને નીચેના શ્લોકોમાં આપેલા ખુલાસાના આધારે સમજવાના છે:—

રૂપમઃ શુદ્ધ એવાસૌ પૂર્વગાન્ધાર ઇપ્યતે ।
 ગાન્ધારઃ શુદ્ધ એવાસૌ રિસ્તીત્રિતર ઇપ્યતે ।
 અતિત્રિતમો ગઃ સ્યાન્ મધ્યમઃ શુદ્ધ એવ હિ ॥
 ધૈવતઃ શુદ્ધ એવાસૌ નિષાદઃ પૂર્વસંજ્ઞકઃ ॥
 નિષાદઃ શુદ્ધ એવાસૌ ધસ્ત્રીત્રિતર ઇપ્યતે ।
 એવં સ્યાત્ સર્વયંત્રેષુ સ્વરસ્થાનસ્ય છન્નગમ્ ॥

(શ્લોકા. ૩૨૪-૩૨૬)

તમે જાણો છો તે પ્રમાણે એક જ સ્વરને બે અથવા વધારે નામે આપવાની પ્રથા એ વખતમાં બહુ જ સાધારણ હતી. આ ત્રણ શ્લોકો ઉપરથી વિકૃતની સંખ્યા ફક્ત સાતની થઈ જાય છે, અને આગળ જઈને, કોમલ ગ અને કોમલ ની સ્વરો જેનો ઉપયોગ અહોબ્ધ પોતાના રાગો માટે ક્યાંપણ કરતો નથી તે બાદ કરીએ તો આપણને તરત જ જણાઈ આવે છે કે પંડિતે પારિજાતમાં વર્ણવેલાં ૧૨૨ રાગો ગાવા કે બજાવવામાં બાર સ્વરથી વધારે સ્વરનો ઉપયોગ કર્યો નથી.

ખીજી એક વસ્તુ માટે પણ હિંદુસ્તાનના મંગીતરસિક વર્ગે અહોબ્ધનો આભાર માનવાનો છે. તે આ છે; અહોબ્ધ એ હિંદુસ્તાનનો સૌથી પહેલો જ મંગીતકાર હતો કે જેણે ૧૨ સ્વરોનું વર્ણન વીણાના મુખ્યતારની લંબાઈઓના આધારે કરવાની આવશ્યકતા જોઈ. આ વિષયની અહીં ચર્ચા કરવાની જરૂર નથી કારણ કે અહોબ્ધના સ્વરોનો પ્રશ્ન કેટલાક પત્રોમાં અને માસિકોમાં હમણાં જ સારી રીતે ચર્ચાયો છે. મેં હમણાં જ ઉપર જણાવ્યું કે અહોબ્ધને સોમનાથનાં રાગવિષ્ણોધનો લાલ મળ્યો હતો. અને હવે હું આ અનુમાન દોરવાનાં કારણો જણાવું છું. રાગવિષ્ણોધમાં સોમનાથ પંડિત તેનાં વખતનાં ખીજા લેખકોથી જુદો પડીને મૃદુસા, મૃદુમ, મૃદુ ધ એ સ્વરનામેનો

ઉપયોગ સા મ અને પ ની ત્રીજી શ્રુતિનો અવાજ સૂચવવા કરે છે. અહોગ્રજ પોતાના પારિજાતમાં આસ્વરો માટે નીચે પ્રમાણે લખે છે:—

તથા તીવ્રતમો ગોડપિ મૃદુર્ગ્મ ઇતિ કીર્તિતઃ ।

મશ્વ તીવ્રતમોડધ્યુક્તો મૃદુર્મ ઇતિ પણિડતૈઃ ॥

રાગવિષ્ણોધ રાક સંવત ૧૫૩૧ એટલે ઈ. સ. ૧૬૧૦ માં રચાયો હતો. મેં કહ્યું તે પ્રમાણે અંધકાર પોતાના અંધનો સમય નીચેની આર્યામાં આપે છે:—

કુદહનતિથિગણિતરાકે સૌમ્યાબ્દસ્યેપમાસિ શુચિપક્ષે ।

સોમેડગ્નિતિથૌ રવિમેડકરોદમું મૌદગલિઃ સોમઃ ॥

જો કે સોમનાથ દક્ષિણનો અંધકાર ગણાય છે, તો પણ અહિં આ તેના રાગવિષ્ણોધ વિષે થોડુંક કહેવું ઉપયોગી થશે. હું આ અંધનો ઉલ્લેખ કરું છું તેનું કારણ એ છે કે તે અંધ ઉપરથી સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે કે અંધકાર પોતે ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતની અસર નીચે આવ્યો હતો. રાગવિષ્ણોધમાં અંધકાર, દક્ષિણ તેમ જ ઉત્તર એમ બન્ને સંગીતપદ્ધતિનાં સ્વરનામેનો ઉપયોગ કરે છે. સોમનાથને રાગતરંગણીની પ્રતિ મળી હશે કે કેમ એ કહેવું મુશ્કેલ છે; કારણ કે તે પોતાના પૂર્વવર્તી અંધકારોમાં હનુમાન, માતંગી, નિઃશંક અને કલિંદનાથનાં જ નામો આપે છે. તીવ્ર, તીવ્રતર, તીવ્રતમ સ્વરનામેનો પ્રયોગ અને “મેલ” ના પર્વાય તરીકે ‘ઠાઠ’ નો પ્રયોગ પણ એ જ બતાવે છે કે તે ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતની અસર નીચે આવ્યો હતો. સોમનાથ ઉત્તરમાં બહુ લાંબો વખત રહ્યો હોય એમ લાગતું નથી કારણ કે તેના સ્વરાધ્યાયનું ગ્રીણુ-વટથી નિરીક્ષણ કરતાં એમ દેખાઈ આવે છે કે તેણે ઉત્તર હિંદની કેટલીએક પારિભાષિક બાજતો સમજવામાં ભૂલો કરી હતી. તે વીણા

ઉપર જે રીતે બાર પડદા મુકે છે તે રીત પણ બહુ સંતોષકારક લાગતી નથી. પોતાની પરિભાષાનો દક્ષિણના અંધારોની પરિભાષા સાથે મેળ બેસાડવાના પ્રયત્નમાં અહોબલને જે ગુચ્ચવણ ઉભી થઈ તેને માટે કેટલેક અંશે સોમનાથનું રાગ-વિષ્ણોત્ર જવાબદાર છે એમ કેટલાક વિદ્વાનો માને છે. આ બન્ને લેખકો મોટા સંસ્કૃત વિદ્વાનો હતા એ કોઈ ના નહિ પાડી શકે, અને આપણે એ પણ સ્વીકારી લઈશું કે તેઓ મોટા સંગીતકાર પણ હશે. તે જમાનામાં ઉત્તર અને દક્ષિણની મંગીતપદ્ધતિઓ વચ્ચે સંબંધ બાંધવાના વલણના પૂરાવા તરીકે તેમની કૃતિઓને ગણી શકાય.

સંગીતપારિજાતના મહત્ત્વ વિષે અતિશયોક્તિ સંભવની નથી. આ અંધ ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતના ઇતિહાસમાં એક મોટું સીમાચિન્હ છે. આ સંગીતપારિજાતનો શુદ્ધ મેલ એ આપણા હાલના કાફી રાગનો મેલ છે. આ મેલ દક્ષિણના ખરહરમિય મેલને મળતો આવે છે. સોમનાથે પોતે મૃદુ પંચમ સ્વર નામ ક્યાંથી મેળગ્યું એ કોઈવાર નક્કી કરવા જેવું છે. તેની પાસે શાક્ષી ગઢેવના રત્નાકરની નકલ હતી, અને તેથી શક્ય છે કે કદાચ આ નામ તેણે એ અંધમાં આપેલા સૈંધવીના ત્રિગ્ગ પ્રકારના લક્ષણમાંથી લીધું હોય. સંગીત-રત્નાકરમાં સૈંધવીની વ્યાખ્યા નીચે પ્રમાણે આપેલી છે:-

માલત્રે કૈશિકેऽપ્યસ્તિ સૈન્ધવી મૃદુપંચમા ।

સમન્દ્રા નિગમૈર્યુક્તા પદ્મજન્યાસપ્રહાંશિકા

પ્રયોજ્યા સર્વભાવેષુ શ્રીસોદ્ધલમુતોદિતા ॥

(રાગાધ્યાય ભા. ૨ રત્નાકર પૃ. ૨૨૩)

આપન ઇચ્છાકારી પ્રમાણે શાહજહાંના દરબારમાં ગુપ્ત ગવૈયાઓ આ પ્રમાણે હતા. જગન્નાથ, જેને પાદશાહે કવિરાજનો ઇતિહાસ

આખો હતો, દિરંગખાન, અને લાલખાન જેને ગુપ્ત સમુદ્રનો ઈલકાળ મળ્યો હતો. લાલખાન તાનસેનનાં પુત્રવિલાસખાનનો જમાઈ હતો. એમ કહેવાય છે કે જગન્નાથ અને દિરંગખાન બન્નેને ભારોભાર ચાંદીથી જોખવામાં આવ્યા હતા, અને દરેકને ૪૫,૦૦ રૂપિયા મળ્યા હતા. શાહજહાં ઈ. સ. ૧૬૫૮ માં મરણ પામ્યો, અને તેના પુત્રોમાં રાજ્યગાદી માટે લડાઈ થઈ, અને છેવટે ઔરંગઝેબ ગાદીએ આવ્યો. ઔરંગઝેમે પોતાના દરબારમાંથી સંગીતનો સમૂળગો નાશ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો. સ્ટેનલી લેન-પુલ ઔરંગઝેબનાં શુવનચરિત્રમાં (ફક્સ ઓફ ઈન્ડિયા સીરીઝ પૃ. ૧૦૧) કહે છે કે “સંગીત તરફ વલણ ન હોવાથી જેમણે સંગીતને શયતાનની શોધ માની હતી તે મહમદ પયગંબરના દષ્ટાંતને અનુસરી ઔરંગઝેમે નૃત્ય અને સંગીતને સર્વથા દબાવી દેવાનો પ્રયત્ન કર્યો. સાથે જ પશુ જથ્થાવતું જોઈએ કે ગવિ-યાઓના શુવનની રીત ભાત પશુ એવી હતી કે જે ઔરંગઝેબના કડક વિચારો સાથે બંધ ન બેસે. અને તેમના જલસાઓ પશુ ભાગ્યે જ મિશનસર રહેતા. બાદશાહે આ બધાનો નાશ કરવાનો નિશ્ચય કર્યો; અને સખ્ત ફરમાન બહાર પાડ્યું. સિપાઈઓ તેમના સંગીતના જલસાઓ વિખેરી નાંખતા અને તેમના વાદ્યો બાળી નાંખતા. એક શુક્રવારે જ્યારે ઔરંગઝેબ મસ્જિદે જતો હતો ત્યારે તેણે એક નનામીની પાછળ ચાલતું અને આકાશને પોતાના રુદનથી ચીરી નાખતું ગવૈયાઓનું મોઢું ટોળું જતું જોયું. આ કોઈ રાજ્ય મહારાજાની શ્મશાન યાત્રા હોય એમ દેખાતું હતું. બાદશાહે આની તપાસ કરાવી ત્યારે તેને કહેવામાં આવ્યું કે આ તો તેના ફરમાન મુજબ નાશ કરવામાં આવેલી સંગીતદેવીનો દફન ક્રિયા છે અને તેના સંતાનો તેનાં માટે રુદન કરે છે. ઔરંગઝેબે કહ્યું “તેમની ભક્તિ સારી છે, પણ એ સંગીતની દેવીને બહુ ઊંડી દાટજો; જો જો કે તેના સ્વર ફરીથી કદી સંભળાય નહિ!” જો કે અમીર ઉમરાવના મહેલમાં તો જલસાઓ થતા હતા, પણ રાજદરબારમાં તો તે સંભળાતા બંધ થઈ

ગયા. બદશાહે બહુ જ ગંભીરતાપૂર્વક ગવૈયાઓને તેમની જૂલ સમ-
ભવતા પ્રવર્તન કર્યો અને આ પ્રમાણે જેઓ સુધર્મા તેઓને સારું
ધર્પાસન બાંધી આપીને તેમનો સત્કાર કર્યો. આમ હોવાથી આપણે
ઓરંગઝેબના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ ઉપર ચર્ચા કરવા બહુ રોક્ષા-
વાની જરૂર નથી.

હવે બીજા પંડિત ભાવભટ્ટના અંધનો વિચાર કરીએ, તેઓ
તેમના અંધમાં કહ્યા પ્રમાણે, અનુપસિંહના દરબારમાં આશ્રિત હતા.
ભાવભટ્ટ અનુપસંગીત-રતનાકરમાં પોતાની વંશાવળી નીચે
પ્રમાણે આપે છે:—

કૃષ્ણાન્નગોત્રસમૃતં કુલમામોરદેરાજમ્ ।

પુરં ઘવલમિત્યાહુઃ પ્રપિતા તાનમટ્કઃ ॥

પિતા જનાર્દનઃ સાક્ષાન્નનાર્દન દ્વાપરઃ ।

માતુઃસ્વપ્નમત્રે નામ માવેત્યુક્તં સ્વપૂર્વજૈઃ ॥

પોતાના અનુપાંકુશ નામના અંધના સ્વરાધ્યાયના અંતે તે
કહે છે:—

इति श्रीमद्राठोडकुलदिनकरमहाराजाधिराजश्रीकर्णसिंहात्मज-
जयश्रीविराजमानचतुःसमुद्रमुद्रावच्छिन्नमेदिनीप्रतिपालनचतुरवदान्यताति-
शामनिर्जितचिन्तामणिस्वप्रतापतापितारिवर्गधर्मावतारश्रीमहाराजाधिराज-
श्रीमदनूपसिंहप्रमोदितश्रीमहीमहेन्द्रमौलिमुकुटरत्नकिरणनोराजितचरणक-
मलश्रीसाहिजहांसमामण्डलमंडनसंगीतराजजनार्दनमहाज्ञानुष्टुप्चक्रव-
र्तिसंगीतराजमावमट्टविरचितःश्रीसंगीतानुपांकुशग्रन्थःसमाप्तः ॥

આ અવતરણે ઉપરથી આપણે જાણી શકીએ છીએ કે ભાવ-
ભટ્ટનાં પિતાનું નામ જનાર્દન ભટ્ટ હતું, અને તેઓ બાદશાહ શાહ-

જાહાના દરબારમાં આશ્રિત હતા. એમ જણાય છે કે બાદશાહે તેમને 'સંગીતરાજ' નો ઈલકાબ આપ્યો હતો. ભાવભટ્ટનાં પૂર્વજો આલીર પ્રાંતમાં (પૂર્વ રજપુતાના અને માલવા) આવેલા ધવલપુરના વતની હતા. ભાવભટ્ટ પોતે કૃષ્ણસિંહના પુત્ર રાજા અનુપસિંહની નોકરીમાં હતા, અને તેણે 'સંગીતરાજ' 'અનુષ્ટુપ ચક્રવર્તિ' જેવા ઈલકાબો મેળવ્યા હોય એમ લાગે છે. અદિઆ હવે એક અગત્યનો પ્રશ્ન ઉદ્ભવે છે. શાહજહાનો કુશળ ગર્વેયો જગન્નાથ જેને બાદશાહે ઈલકાબો ઈલકાબ આપ્યો હતો તે ભાવભટ્ટનો પિતા અને અન્ય કોઈ નહિ ? ધણું કરી તે ભાવભટ્ટનો પિતા જ હશે. આપણે જાણીએ છીએ તે પ્રમાણે શાહજહાના મૃત્યુ પછીનો સમય સંગીતના વિકાસ માટે બહુ અનુકૂળ ન હતો; તેથી એ શક્ય છે કે જનાર્દન ભટ્ટ અથવા તેનો પુત્ર ભાવભટ્ટ બિકાનેર આવ્યા હોય અને રાજા અનુપસિંહની નોકરીમાં રહ્યા હોય. ઇતિહાસ કહે છે કે તે દિવસોમાં કેટલાક રજપુત રાજાઓ બહુ સત્તાવાન હતા, અને ઔરંગઝેબના દરબારમાંથી બીકથી નાશી આવેલા ધણા પંડિતો અને કલાકારોને આશ્રય આપતા. ભાવભટ્ટ પોતે સંસ્કૃતનો સારો વિદ્વાન અને પ્રસિદ્ધ ગાયક હોય એમ લાગે છે, જોકે પાછળથી તેના કેટલાક પૂર્વજો ઉત્તરમાં આવીને વસ્યા હશે. ભાવભટ્ટ અનુપ સંગીત-રત્નકારમાં નીચેના ગ્રંથોનો પ્રમાણ-જૂત ગ્રંથો તરીકે ઉલ્લેખ કરે છે:—

- (૧) સંગીતરત્નાકર
- (૨) સંગીતદર્પણ
- (૩) સ્વરમેલકલાનિધિ
- (૪) રાગવિભોધ
- (૫) સંગીતકલ્પવૃક્ષ
- (૬) રાગતત્ત્વવિભોધ
- (૭) રાગકૌતુક
- (૮) સંગીતોપનિષદ

- (૯) મૃત્યુનિર્ણય
- (૧૦) સદ્રાગચંદ્રોદય
- (૧૧) રાગમંજરી
- (૧૨) સંગીતપારિજાત
- (૧૩) હૃદયપ્રકાશ
- (૧૪) રાગમાલા

આ બધા ગ્રંથો અત્યારે પણ પીકાનેરનાં રાજપુસ્તકાલયમાં મુદ્રા છે. ભાવભટ્ટના પોતાના ગ્રંથો, અનુપસંગીતરત્નાકર, અનુપવિલાસ, અને અનુપાંકુશનું બરાબર પરીક્ષણ કરતાં એમ જણાય છે કે તે પણ ચાર્જદેવના રત્નાકરનું સંગીત રપટ્ટ રીતે સમજવામાં સફળ થયો ન હતો. એ માત્ર અમુક અમુક સ્થળે જ રત્નાકરનાં શ્લોકો ઉતારે છે અને તે શ્લોકો સમજવાનું કામ તેના વાંચકો માટે રાખે છે. હું ધારું છું કે મેં આપ સર્વને પહેલાં જણાવ્યું જ છે કે આપણા બધાએ જૂના સંસ્કૃત લેખકોએ રત્નાકરનો આ પ્રમાણે જ ઉપયોગ કર્યો છે. રત્નાકરનાં એક પણ રાગને અત્યાર મુધીમાં, કોઈ પણ ગ્રંથકારે સફળતાથી સમજાવ્યો નથી; જો કે સગભગ દરેક લેખક આ ગ્રંથનો બહુ જ માનપૂર્વક ઉલ્લેખ કરે છે. ભાવભટ્ટે પોતાની પદ્ધતિના આધારરૂપ જે શુદ્ધ મેલ લીધો છે તે મુખ્યારીમેલ છે. અનુપસંગીતરત્નાકરમાં ભાવભટ્ટ રાગોનું વર્ગીકરણ નીચેના ૨૦ મેલ અથવા કાકમાં કરે છે:—

- | | |
|-----------------|-------------|
| (૧) તોડી | (૭) શ્રી |
| (૨) ગૌડી | (૮) હમિર |
| (૩) પરાડી | (૯) અહિરિ |
| (૪) કેદાર | (૧૦) કલ્યાણ |
| (૫) શુદ્ધ નાટ | (૧૧) દેસાદી |
| (૬) માત્રવકૈશિક | (૧૨) દેશકાર |

(૧૩) સારંગ
(૧૪) કર્ણાટ
(૧૫) કામોદ
(૧૬) દિગ્ગમ

(૧૭) નાદરામદી
(૧૮) દીપાલ
(૧૯) મુખારી
(૨૦) સોમ

તેનો મુખારી મેલ એ ક્ષત્રના દક્ષિણના સંગીતકારોના શુદ્ધ મેલની બરાબર છે. બાવલદનાં ત્રયો આપણાં આધુનિક સંગીત વિદ્વાનો માટે બહુ જ ઉપયોગી છે; કારણ કે, તેના ધણાં રાગસક્ષણો અત્યારે પણ ઉપયોગી થાય તેવાં છે. હું આ પરિપદને તે બધાં રાગસક્ષણો વાંચીને તકલિફ આપવાની જરૂર જોતો નથી. રાગોનાં યર્ગીકરણ અને તેના આધારરૂપ શુદ્ધમેલ ઉપરથી એમ ક્ષિત થાય છે કે બાવલદનું મૂળ સ્થાન દક્ષિણ હોવું જોઈએ. બીજા એક દૃષ્ટિએ પણ તેનાં ત્રયો આપણને ઉપયોગનાં છે, કારણકે, તે ત્રયોમાં આપણે ઉત્તર હિંદુસ્તાનના અભ્યવસ્થિત સંગીતને વ્યવસ્થિત અને પદ્ધતિસર કરવાનો બીજો પ્રયાસ જોઈએ છીએ. બાવલદ જે રીતે ઉત્તરના રાગસક્ષણો લે છે અને તેને દક્ષિણના લેખકોની શાસ્ત્રીય રીત લગાડે છે તે રીત ખરેખર બહુ જ કુસંગતાવાળી છે. -

આપણે બધા જાણીએ છીએ તે પ્રમાણે દક્ષિણના શુદ્ધ મેલનું મુખ્ય લક્ષણ એ છે કે શુદ્ધ સ્વરોની વિકૃતિઓ તે તે સ્વરોનાં વધારે ઉંચા રૂપો છે. તરંગિણી અને પારિજાત જે ચોક્કસ રીતે ઉત્તર-હિંદુસ્તાનના ત્રયો ગણાય છે તેમાં શુદ્ધ સ્વરનું સ્થાન મધ્યવર્તી છે. જ્યારે શુદ્ધ સ્વરને નીચો કરવામાં આવે છે ત્યારે ઉત્તરની પરિભાષામાં તેને કોમલ કહેવામાં આવે છે અને જ્યારે ઉંચો કરવામાં આવે છે ત્યારે તેને તીવ્ર કહેવામાં આવે છે. જે ઉદાહરણો આપી આનું સ્પષ્ટીકરણ કરું તો ઠીક થશે. તમે જાણો છો કે આપણા હિંદુસ્તાની ભૈરવી રાગને દક્ષિણપ્રકાશના સંગીતકારો તોડી કહે છે. પંડિત બાવલદ તોડી કાઢે નીચે પ્રમાણે આપે છે:—

તોડીમેલ: પ્રસિદ્ધ: સ્યાદેકૈકગતિકૌ નિગૌ ।

મેલાદતસ્તોડિકાઘા: કતિચિત્તુ મવન્તિ હિ ॥

(અનુપસંગીતરત્નાકર ૧૮૭)

આમાં દૈકૈકગતિકૌ નિગૌ એ ચખ્દોથી હિંદુસ્તાની સંગીતકારો નો કોમળ ગ અને કોમળ ની અને દક્ષિણ સંગીતકારોનો સાધારણ ગ અને કેશિક ની દર્શાવવાનો ઉદ્દેશ છે. વળી તેનો ગૌડી ઠાઠ એ આપણો હિંદુસ્તાની ભૈરવ ઠાઠ છે. આ ઠાઠનું લક્ષણ તે આ પ્રમાણે આપે છે:—નિગૌ તૃતીયગતિકૌ ગૌડીમેલ: પ્રકૌર્તિત:। તૃતીયગતિક ની અને તૃતીયગતિક ગ હિંદુસ્તાની તીવ્ર ગ અને તીવ્ર ની અને દક્ષિણના આંતર ગ અને કાકડી ની બરોબર છે. તેનાં શુદ્ધ રી અને શુદ્ધ ધ તે દક્ષિણના સંગીતકારોનાં જેવા જ હતાં અને હિંદુસ્તાની કોમલ રી અને ધ ને મળતા હતાં.

ભાવભટ્ટ અને પુણ્ડરીક વિકૃતની પરિભાષાની સરખામણી પણ કરવા જેવી છે. સદ્રાગચંદ્રોદયમાં ભાવભટ્ટનાં તૃતીયગતિક ગ અને તૃતીયગતિક ની લઘુ મધ્યમ અને લઘુ ધૃજની સાથે અનુક્રમે મળતા આવે છે. રાગભાષામાં પુણ્ડરીક પણ ભાવભટ્ટ પ્રમાણે સ્વરનામો વાપરે છે, જેમકે તૃતીયગતિક ગ અને તૃતીયગતિક ની.

ભાવભટ્ટની ચર્ચા પૂરી કરી આધુનિક કાળના ગ્રંથકારોની ચર્ચા કરીએ તે પહેલાં, ખીજ એક અત્યંતના સંસ્કૃત ગ્રંથ વિષે થોડુંક કહેવા ઈચ્છું છું. આ ગ્રંથ તે હૃદયનારાયણદેવ રચિત હૃદયપ્રકાશ. હજી સુધી મને આ ગ્રંથની પ્રતિમળા નથી, પણ ભાવભટ્ટના ગ્રંથોમાં આ ગ્રંથનાં કેટલાંક અવતરણો મેં જોયાં છે. રાગતરંગિણીની જેમ શુદ્ધ મેલ ઉપર રચાયેલો આ પણ ઉત્તરનો જ પ્રમાણભૂત ગ્રંથ દેખાય છે. મને કહેવામાં આવ્યું છે કે આ ગ્રંથ ખીજાનેરના રાજ-
: પુસ્તકાલયમાંથી મળી શકે એમ છે.

ઈસ્વી. ૧૭૦૭ માં ઔરંગઝેબના મૃત્યુ પછી આપણે અદારમી સદીના પ્રારંભકાળમાં આવીએ છીએ. ઔરંગઝેબ પછી દશ પાદશાહોએ દિલ્હીમાં ઇ. સ. ૧૭૦૭ થી ૧૮૫૭ સુધી રાજ્ય કર્યું. આ સમય દરમ્યાન પણ સંગીતની ખીલવણી ચાલતી હતી. પણ પહેલાના રાજ્યોમાં સંગીતની પ્રગતિમાં જે બળ હતું તે જતું રહ્યું હતું. ૧૮ મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં મુસલમાન રાજ્યની પડતી શરૂ થઈ અને દેશ આપણાં હાલના રાજકર્તાઓના હાથમાં આવવા લાગ્યો. રાજા સર એસ. એમ. ટાગોર, પોતાના 'યુનિવર્સલ હીરોટ્રી ઓફ મ્યુઝીક' માં પૃ. ૫૮ ઉપર નીચે પ્રમાણે કહે છે:—“નામચીન ગવૈયાઓને પોતાના દરબારમાં આશ્રય આપનાર હેવટને બાદશાહ મહમદશાહ (ઈ. સ. ૧૭૧૯) હતો. તેનાં નામનાં ધણા ગીતપ્રબંધો હજી પણ હયાત છે.” પ્રખ્યાત ગીતકારો અને ગાયકો અદારંગ અને સદારંગ આ બાદશાહના દરબારમાં થઈ ગયા “સુપ્રસિદ્ધ શૌરીએ ગાયનની રૂપા પદ્ધતિને ઉંચામાં ઉંચી કક્ષાએ પહોંચાડી. હિંદુ શૈલી અને ફારસી શૈલીનો સુભગ સંયોગ એ મુસલમાની જમાનાના સંગીતનું મુખ્ય લક્ષણ છે. શિષ્ટ સંગીતના કેટલાક પ્રકારોને ફારસી નામો મળ્યાં, ત્યારે બીજા કેટલાક નવા પ્રકારો જેવાં કે, ત્રિવંટ, તરાણા, ગઝલ, રેખ્તા, કબ્વાલ, અને કુલખાનાહુ ઇત્યાદિ દાખલ થયાં. હિંદુસ્તાનમાં અત્યારે ઉંચામાં ઉંચું સંગીત મુસલમાનોએ જે સંગીતનું ધોરણ ખીલવ્યું છે તે ગણાય છે. અલ્ખતે આમાંથી પ્રાંતીય ગાયન પ્રકારોને બાદ કરવાના છે.” કેપ્ટન ઉવિલીયાર્ડ જેમણે પોતાનો ‘ટ્રીટાઈઝ ઓફ મ્યુઝીક ઓફ હિંદુસ્તાન’ નામનો ગ્રંથ ૧૯ મી. સદીના પૂર્વાર્ધમાં પ્રસિદ્ધ કર્યો, તેઓ આપણને મુસલમાન યુગના અંતિમ સમયના ગવૈયાઓ વિષે નીચે પ્રમાણે જણાવે છે:—વધારે અર્વાચીન કાળમાં પ્રસિદ્ધ ગાયકોમાં, સદારંગ અને ઉદારંગ, નુરખાન, લાડખાન, પ્યારખાન, જાની, અને ગુલામ-રસુલ, શકર મખણ, તિહુ અને મીહુ, મહમદખાન નુહુ

ખાન અને દરખાના સ્થાપક શેરીનાં નામો છે. અત્યારે પણ કેટલાક ગાયકો અને ગાયિકાઓ છે કે જેઓ સંગીતશાસ્ત્રથી અજાન હોવા છતાં અવાજનાં વિસ્તાર, માધુર્ય, વાળવો હોય તેમ વાળવાની શક્તિ અને સંપૂર્ણ કાળુની બાળતમાં યુરોપનાં પ્રથમ પંકિતના કેટલાક ગાયકો સાથે સ્પર્ધા કરે તેવા છે. મારા સાંભળવામાં આવેલા-ઓમાં મહુમદખાન અને સેરહોખાન ઉચ્ચ પ્રકારના ગાયનના જીવંત નમૂના છે; અને બીનકાર ખુશાલખાન અને ઉમરાવખાન વાદન કળાના ઉત્તમ નમૂના છે. બીજાં વાદ્યોને ઉત્તમ રીતે વગાડનારાઓનાં દાખલા પણ ઘણા છે.”

બ્રિટિશ અમલના પ્રારંભકાળમાં સંગીત મોટા દેશી રાગઓના દરબારમાં ધણે ભાગે રહ્યું. સાધારણ રીતે યુરોપીઓ આપણા સંગીતને લગભગ જાંમલી જેવું ગણતા આવ્યા છે. હું એ જાણું છું કે કેટલાક પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનો જેવા કે, વિલીયમ જોન્સ, ડૉ. ક્રીશ્ચિયન અને બીજા પુરાતત્ત્વવેત્તાઓએ આ વિષયનો અભ્યાસ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો; પણ તેઓએ જે કંઈ લખ્યું છે તે ઉપરથી સ્પષ્ટ દેખાય છે કે તેઓને આ વિષયમાં રસ કેવળ પુરાતત્ત્વવિદ્યાની દૃષ્ટિએ જ હતો. આવાં સ્પષ્ટ કારણોને લઈને બ્રિટિશ અમલ દરમ્યાન ભારતીય સંગીતને સરકાર તરફથી કંઈ પણ આશ્રય મળ્યો નહિ અને આનું અનિવાર્ય પરિણામ એ આવ્યું કે સંગીત પ્રચારમાં તેમ જ ગુણમાં હલકું પડવા માંડ્યું. બે ત્રણ દશકા પહેલાં હિંદુસ્તાની સંગીતની શોકજનક ઉપેક્ષા થતી હતી. દેશી રાગ મહારાગઓ જેઓ અસલના વખતમાં સંગીતને આશ્રય અને ઉત્સાહ આપનારા હતા તેઓ પણ નવી કેળવણી પામ્યા પછી સંગીતની તદ્દન ઉપેક્ષા કરવા લાગ્યા. પરિણામ એ આવ્યું કે જુના ગવૈયાઓ પોતાની ઉત્તમકળા તેમના વંશજો અને શિષ્યોને વારસામાં આપ્યા વિના જ મૃત્યુ પામ્યા. હું માનું છું કે આજે દેશમાં પ્રથમ પંકિતના કલાકારો યોગ્ય છે તેનું એક કારણ આ છે. હું કલુલ કરું છું કે

હજી પણ કેટલાક દેશી રાગઓના દરબારમાં થોડાક ઉત્તમ કોડીના ઉસ્તાદો છે, પણ તેમની સંખ્યા નજીવી છે એમ કહ્યા વિના છૂટકો નથી.

હવે હું છેલ્લી સદીના શુભ્ય સંગીત વિકાસો વિષે થોડુંક જણાવું. ફસલી સંવત ૧૨૨૪-ઈ.સ. ૧૮૧૩ ના અરસામાં મહામદ રેઝાએ (રાગ સર એસ. એમ. ટાગોરના પ્રમાણે તે પટણનો અમીર હતો) નગમાત-ધ-આશાફી નામનો ગ્રંથ રચ્યો. રેઝાને પોતાના જમાનામાં ચાલતાં રાગ-રાગિણી-પુત્રના અર્થહીન વર્ગીકરણો તદ્દન નિરર્થક લાગ્યા હોવાથી તેણે કાંઈક શુદ્ધિગમ્ય ધોરણ દાખલ કરવાનો નિશ્ચય કર્યો. તેણે પોતાના જમાનામાં ખોટી રીતે પ્રચલિત ચએલા ચાર મતની (ભરત મત, હનુમાન મત, કલ્લીનાથ મત અને સોમધર મત) નીડરપણે સખ્ત ટીકા કરી અને કહ્યું કે આ બધા મતો પોતાના જમાના માટે જૂના અને પ્રચારના સંગીતથી તદ્દન પ્રતિકૂળ છે. તેણે પોતાનો મત નીચે પ્રમાણે સ્થાપ્યો:—

રાગ નામ રાગિણી નામ

- (૧) મૈસવ (૧) મૈસવી, (૨) રામકલી, (૩) ગુજરી, (૪) સ્વટ,
 (૫) ગાંધારી, (૬) આસાવરી.
- (૨) માલકૌંસ (૧) વાગીશ્વરી, (૨) તોડી, (૩) દેશી, (૪) સુહા,
 (૫) સુધરાઈ, (૬) મુલ્તાની.
- (૩) હિંદોલ (૧) પુરિયા, (૨) વસંત, (૩) લલિત, (૪) પંચમ,
 (૫) ધનાશ્રી, (૬) મારવા.
- (૪) શ્રી (૧) ગૌરી, (૨) પૂર્વી, (૩) ગૌરા, (૪) ત્રિવળ,
 (૫) માલશ્રી (૬) જેતાશ્રી.
- (૫) મેઘ (૧) મધુમાધ, (૨) ગોડ, (૩) શુદ્ધસારંગ, (૪) વડહંસ,
 (૫) સામંત, (૬) સોરઠ.

(૬) નટ (૧) છાયાનટ, (૨) હમીર, (૩) કલ્યાણ, (૪) કેદાર, (૫) વિહાગડા, (૬) યમન.

રાગરાગિણીના વર્ગીકરણમાં તેણે જે મહાન સિદ્ધાંત સ્પષ્ટતાથી રજુ કર્યો તે એ હતો કે અમુક રાગ અને તેની રાગિણીઓમાં કંઈક સાદૃશ્ય અથવા સમાન લક્ષણો હોવાં જોઈએ. તેનાં વર્ગીકરણ ઉપરથી એ સ્પષ્ટ દેખાય છે કે તેણે પોતે એ સિદ્ધાંતાનુસાર કામ કર્યું છે. જેઠા ખરેખર એક જુદીશાળી સંગીતકાર હતો. હું ઈચ્છું છું કે, અત્યારે એ જાતના સંગીતકારો આપણને મળે. આ ક્રમના એક બે મુદ્દાઓ ઉપર હું આપનું ધ્યાન એટલું છું, કે જે ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ મહત્વના છે.

શુદ્ધમેલ તરીકે ખિલાવલ મેલનો ઉપયોગ કરતો સૌથી પ્રથમ પ્રમાણભૂત ગ્રંથ નગમાત-ધ-આરાફી છે. આપ જાણો છો કે આધુનિક હિંદુસ્તાની સંગીતનો મૂળ મેલ આ ખિલાવલ જ છે. મે' પહેલા જાણીએ છીએ કે ખિલાવલ મેલ લગભગ યુરોપીયન 'સી' મેજરના રેક્ષને મળતો આવે છે. હું "લગભગ" સાબિત્રાય કહું છું, કારણકે આપણા હિંદુસ્તાની શુદ્ધ મેલનો જુદો સ્વર યુરોપીયન રેક્ષના છંદા સ્વર કરતાં રહેજ ઉંચો છે. મે' એ પણ નિર્દેશ કરી દીધો છે કે ઉત્તરહિંદના જૂના શુદ્ધ મેલોનું સ્થાન ખિલાવલ મેલે કયારે અને કવી રીતે લીધું તે ચોખી કાઢવું એ સંગીતના ઇતિહાસકારો માટે ધણી મહત્વની વસ્તુ છે. અયોધ્યાના નવાબ અસાફઝદૌલાના વખતમાં નગમાત રચાયું હોય એમ જણાય છે. અંચકાર આપણને કહે છે કે આ ગ્રંથ તેણે મળી શકે તેટલા પોતાના વખતના ઉત્તમ સંગીતકારોની સલાહ લઈને લખ્યો હતો. આ કામ કદાર્ય તેણે નવાબનાં પ્રમુખપદે સંગીત પરિષદ બોલાવીને કર્યું હોય. અત્યારે પણ આપણા હિંદુસ્તાનમાં ગાયકોને નગમાતમાં આપેલાં રાગલક્ષણો ઉપયોગી થઈ પડશે. આપણા માનવતા પ્રમુખ સાહેબ આ ગ્રંથની

નકલ મેળવવા ભાગ્યશાળી થયા છે, અને તમે એ બાણીને રાશ મશે કે તેઓશ્રી એ નકલ પરિપક્વ બેટ આપવાના છે.

જ્યારે ઉત્તરહિંદમાં આ પ્રવૃત્તિ ચાલતી હતી ત્યારે પશ્ચિમ હિંદમાં પણ આવી જ ચળવળ ચર ચર્ચ હતી. જરપુરા મહારાજ પ્રતાપસિંહદેવે (રાજ્યકાળ ૧૭૭૬ થી ૧૮૦૪) પોતાનાં બધા પંડિતો અને ઉસ્તાદોની સલાહ બોલાવી તેમની સલાહ પ્રમાણે હિંદુસ્તાની સંગીત ઉપર એક પ્રમાણમૂલ અંથ લખવાનો નિર્ધાર કર્યો. આ અંથનું નામ તેણે સંગીતસાર આપ્યું. આ પુસ્તકની લાંબી સમાલોચના અહિં કરવાની જરૂર નથી, પણ હું એટલી ટીકા કરવાની રજા લઉં છું કે મહારાજને આ કાર્ય માટે જે સાહિત્યકારો મળ્યા તે બહુ ઉંચી પંક્તિના હશે નહિં. આ અંથમાં ઘણા સંસ્કૃત ગ્રંથો વિશે ઉલ્લેખો કરેલા છે, ખાસ કરીને જેવાકે, રત્નાકર, દર્પણ, રાગમાલા, અનુપવિલાસ, પારિજાત ખેત્યાદિ. મહારાજ પ્રતાપસિંહના પંડિતોને પણ આમનો એક પણ અંથ સારી રીતે સમજાવો હોય એમ લાગતું નથી. આમ છતાં પણ આ અંથનું પોતાનું ખાસ મહત્ત્વ છે તેની હું ના નથી પાડતો. રાજના મહાન ગાયકોએ આપેલાં રાગલક્ષણો હાલ જે રાગો ગવાય છે તે બરાબર છે કે નહિં તેનો નિર્ણય કરવામાં બહુ મદત્તની મદદ આપે તેવાં છે. પણ અહિં આ એક સાવચેતી આપને આપવી જોઈએ. સંગીત પ્રગતિશીલ કળા છે અને તેથી પ્રચારના સંગીતની પદાર્થતા અથવા કિંમતનો નિર્ણય કરવામાં શાસ્ત્રગૃહિત પંડિતો પોતે જ જે સિદ્ધાંત રજુ કર્યાં છે તેને અનુસરવું જોઈએ :—

અથવા લક્ષ્યપ્રધાનાનિ શાસ્ત્રાણ્યેતાનિ મન્વતે ।

તત્માલ્લહ્યવિરુદ્ધં ચચ્છાલં નેયં તદન્યથા ॥

સંગીતસારના તાલાધ્યાય વાદ્યાધ્યાય અને નૃત્યાધ્યાય ને વાંચવાની મહેનત નિષ્ફળ નહિં જાય. આપણે ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતની

એતિદાસિઃ સમાલોચનામાં આ મંથને તેનું ચોખ્ખું સ્થાન સંકાય વિના
આપું જોઈએ. પોતાના જમાનાનાં ધણાખરા ઉત્પાદોના અભિપ્રાયોનો
મંથને લેખિત સંમદ કરી સાચવવાનો મદારાજનો પ્રયત્ન પ્રમશનીય
હો. સંગીતસાર વિશે એ પણ નોંધવું જોઈએ કે તેનો શુદ્ધમેલ
પણ બિલાવડ હોય એમ દેખાય છે.

જોતણીયમી સદીનો બીજો અઢત્થનો મંથ જેની ગોંધ લેવી
જરૂરી છે તે કૃષ્ણાનંદ વ્યાસકૃત સંગીતરાગકલ્પદ્રુમ છે.
મંથકાર પોતાનું વર્ણન નીચે પ્રમાણે આપે છે.

દેવો વાકપતિમીશ્વરં ગગપતિં નવા હરિં માર્ગતિં

સંગીતં ભરતેશ્મારુતિમતં સમ્યગ્ વિનાયકંદરાન્ ।

इन्द्रप्रस्थसमुद्भवं विरचितं यत्तानसेनादिभिः

तद् व्यक्तं प्रकरोति नादनिर्णयं श्रीरागकल्पद्रुमम् ॥

પૌત્રોઽહમનરાનન્દ-વેદવ્યાસદિગ્ગનઃ ।

પુત્રસ્વ હીરકાનન્દ-વેદવ્યામસ્ય ધીમનઃ ॥

કૃષ્ણાનન્દમિથો વેદવ્યાસો નવા મરણતી ।

ભાષામાં રચાયેલાં મળ્યાં તેટલાં ઉત્તમ ગીતોનો સંગ્રહ કે
ગીતોના ઇક્કા શબ્દો જ આપ્યા છે, પણ તેના સ્વરો આ
તેથી આ સંગ્રહ ગાયકને બહુ ઉપયોગી થાય તેવો નથી;
મૂળ શબ્દોનો તે સંગ્રહ હોવાથી ઉપયોગી થઈ પડે
નહી. શુદ્ધમેલ પણ ગિલાવલ હોય એમ લાગે

આગણીશમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં આપણી સમક્ષ
વિદ્વાન અને સંગીતકાર રાજ સર એસ. એમ. દેસા
મંથ આવે છે. આ વિદ્વાને આપણા દેશના સં
કાર્ય કર્યાં છે તે બધા વર્ષો સુધી અપ્રતિમ રહેશે.
બધાં છે, અને તે બધાંની નોંધ અહિં લઈ સકાય
તેમના માટે સાચી રીતે મગફળ છે. તેમનાં ફેરલાંક
કંઠકૌમુદી, સંગીતસાર અને ચંત્રદેવદીપિકા
યોગ્ય કિંમત સમજાશે. બીજો પણ એક
બંગાળી ગ્રંથ છે તે કુચબિહારનાં મારા સંકુલ
બેનરજીનો રચેલો છે, અને ખાસ નોંધવા યોગ્ય
શ્રી. બેનરજીએ યુરોપીયન નોટેશન ઉપર બહુ
કુપદ અને ખ્યાલ આપ્યાં છે.

આપણી પ્રાંતીય ભાષાઓમાં જે પુસ્તકો
દશકામાં પ્રસિદ્ધ થયાં છે તે વિશે હું કાંઈ વિવેચન
કારણકે તેમના ગુણદોષની ચર્ચા કરવા જતાં કોઈને
જય એવી તુલનાઓ કરવાની ફરજ પડે; અને
લાગણી ઉશ્કેરાય. વળી આ પુસ્તકોની સંખ્યા પણ એ
કે તે પુસ્તકોની નિષ્પક્ષતા અને યોગ્ય સમાવેશના
છે. આ પુસ્તકોએ પણ તેમની રીતે ઉપયોગી અને
કરી છે. આ સાહિત્યે આપણા શિક્ષિત વર્ગને સંગીત
કારીમાંથી જાણ્યાં છે; અને તેમનામાં સંગીત શી

ખીલવવાની ઈચ્છા ઉભી કરી છે. મારા અભિપ્રાય પ્રમાણે આ કાંઈ
ઓછી સેવા ન કહેવાય પણ આપણા આ આધુનિક પ્રકાશનોમાં
શુદ્ધિશાળી વાંચનારને એક વસ્તુની ઊણપ દેખાય છે. આમાંના ઘણાં
પુસ્તકોનાં લેખકોમાંથી કાંઈએ અત્યારે ગવાતા હિંદુસ્તાની સંગીતના
પાયામાં જે મહાન પદ્ધતિ છે તે સ્પષ્ટ રીતે ગ્રહણ કરી હોય તેમ
દેખાતું નથી. આજે કોઈ પદ્ધતિના શુણ્ણની ચર્ચા કરવાનો મારો
ઉદ્દેશ નથી. આપ બધાં જાણો છો કે સંગીતશિક્ષણની બ્યવસ્થિત
પદ્ધતિના અભાવે સંગીતની સંતોષકારક પ્રગતિ થવાની થોડી જ વક્રી
હોય છે. પોતે ઉપજાવી કાઢેલાં સ્વરલેખન ઉપર થોડીક અસંગ્રહ
ગીતરચનાઓ કરવાથી અને રાગોનાં લક્ષણો વિષે થોડીક ટીકાઓ
કરવાથી મારા મત પ્રમાણે સંગીતપદ્ધતિની ખરી ખોટ પૂરાશે
નહિં. આનાથી આગળ જવાની જરૂર છે અને આખી પદ્ધતિ જે
સિદ્ધાંતો ઉપર રચાયેલી છે તે સિદ્ધાંતો પૂરેપૂરા સમજાવવા જોઈએ;
અને રાગો અંદરથી કેવી રીતે સંકળાયેલા છે અને આખી યોજનામાં
પ્રત્યેકનું શું સ્થાન છે તે પણ શુદ્ધિમાણ રીતે બતાવવું જોઈએ.
આપણા નવા પ્રકાશનોમાં આની જ મોટામાં મોટી ખોટ છે. વળી
આપણા હાલનાં લેખકો એ એક અગત્યની વસ્તુ પણ બૂલી જાય
છે કે—અત્યારના જમાનામાં જે કાંઈ લખવું અથવા કહેવું હોય તે
તદ્દન સ્પષ્ટ અને નિખાત્રસ હોવું જોઈએ; અને વાંચક કે સાંભળનારનાં
સમજણ, તર્ક, અને શુદ્ધિને પ્રાણ થાય તેવું હોવું જોઈએ, અને ત્યારે જ
લોકો ખ્યાન આપે. તમે બધાં મારી સાથે સંમત થશો કે વાંચક વર્ગ
ચકિત કરી નાખે તેવાં નહિં પણ પ્રકાશ પાડે તેવાં જ પુસ્તકોની
કિંમત કરે છે.

ઉવટનાં છ સૈકાના હિંદુસ્તાનના સંગીતના ઇતિહાસની ઉપર
પ્રમાણે સમાલોચના કર્યા પછી આપણે હવે તે ઐતિહાસિક સમા-
લોચનાના મહત્વના મુદ્દાઓ ફરીથી જોઈ જઈએ. આપણે જોઈએ કે—

ભાષામાં રચાયેલાં મળ્યાં તેટલાં હિતમ ગીતોનો સંગ્રહ કર્યો છે. લેખકે ગીતોના ફક્ત શબ્દો જ આપ્યા છે, પણ તેના સ્વરો આપ્યા નથી. તેથી આ સંગ્રહ ગાયકને બહુ ઉપયોગી થાય તેવો નથી; છતાં ગીતોના મૂળ શબ્દોનો તે સંગ્રહ હોવાથી ઉપયોગી થઈ પડે તેવો છે. કૃષ્ણાનંદનો શુદ્ધમેલ પણ મિલાવલ હોય એમ લાગે છે.

ઝોગણીશમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં આપણી સમક્ષ જંગાલના મહાન વિદ્વાન અને સંગીતકાર રાજ સર એસ. એમ. ટાગોરનો મૂલ્યવાન ગ્રંથ આવે છે. આ વિદ્વાને આપણા દેશના સંગીતાર્થે જે સેવા અને કાર્ય કર્યાં છે તે ધણા વર્ષો સુધી અપ્રતિમ રહેશે. રાજના પ્રકાશનો ધણાં છે, અને તે બધાંની નોંધ અહિં લઈ શકાય તેમ નથી. જંગાળ તેમના માટે સાચી રીતે મગફળ છે. તેમનાં કેટલાંક પ્રકાશનો જેવાંકે, કંઠકૌમુદી, સંગીતસાર અને ચંત્રક્ષેત્રદીપિકા વાંચવાથી જ તેની યોગ્ય કિંમત સમજશે. બીજો પણ એક ગીતસૂત્રસાર નામનો જંગાળી ગ્રંથ છે તે કુચબિહારનાં મારા સર્જિત મિત્ર કૃષ્ણચંદ્ર બેનરજીનો રચેલો છે, અને ખાસ નોંધવા યોગ્ય છે. આ પુસ્તકમાં શ્રી. બેનરજીએ યુરોપીયન નોટેશન ઉપર બહુ જ કુશળતાથી સો ક્રુપદ અને ખ્યાલ આપ્યાં છે.

આપણી પ્રાંતીય ભાષાઓમાં જે પુસ્તકો છેવટના બેકે ત્રણ દશકામાં પ્રસિદ્ધ થયાં છે તે વિષે હું કાંઈ વિવેચન કરવા નથી માંગતો; કારણકે તેમના મુલ્યદોષની ચર્ચા કરવા જતાં કાંઈને માધુ' લાગી જાય એવી વલનાઓ કરવાની ફરજ પડે; અને તેથી વિરોધની સાગણી ઉડેકરાય. વળી આ પુસ્તકોની સંખ્યા પણ એટલી મોટી છે કે તે પુસ્તકોની નિષ્પક્ષપાતી અને યોગ્ય સમાવેશના આપવી અશક્ય છે. આ પુસ્તકોએ પણ તેમની રીતે ઉપયોગી અને અગત્યની સેવા કરી છે. આ સાહિત્યે આપણા સિદ્ધિત વર્ગને સંગીત તરફની બેદર-કારીમાંથી જગાડ્યાં છે; અને તેમનામાં સંગીત શીખવાની અને

ખીલવવાની ઈચ્છા ઉભી કરી છે. મારા અભિપ્રાય પ્રમાણે આ કાંઇ
 ઝોઘી સેવા ન કહેવાય પણ આપણા આ આધુનિક પ્રકાશનોમાં
 ભુદ્ધિશાળી વાંચનારને એક વસ્તુની ઊણપ દેખાય છે. આમાંના ઘણાં
 પુસ્તકોનાં લેખકોમાંથી કાંઈએ અત્યારે ગવાતા હિંદુસ્તાની સંગીતના
 પાયામાં જે મહાન પદ્ધતિ છે તે સ્પષ્ટ રીતે ગ્રહણ કરી હોય તેમ
 દેખાતું નથી. આજે કોઈ પદ્ધતિના ગુણોની ચર્ચા કરવાનો મારો
 ઉદ્દેશ નથી. આપ જ્યાં જાણો છો કે સંગીતશિક્ષણની અવસ્થિત
 પદ્ધતિના અભાવે સંગીતની સંતોષકારક પ્રગતિ થવાની થોડી જ વક્રી
 હોય છે. પોતે ઉપગ્રવી કાઢેલાં સ્વરલેખન ઉપર થોડીક અસંમત
 ગીતરચનાઓ કરવાથી અને રાગોનાં લક્ષણો વિષે થોડીક ટીકાઓ
 કરવાથી મારા મત પ્રમાણે સંગીતપદ્ધતિની ખરી ખોટ પૂરાશે
 નહિ. આનાથી આગળ જવાની જરૂર છે અને આખી પદ્ધતિ જે
 સિદ્ધાંતો ઉપર રચાયેલી છે તે સિદ્ધાંતો પૂરેપૂરા સમજાવવા જોઈએ;
 અને રાગો અંદરથી કેવી રીતે સંકળાયેલા છે અને આખી યોજનામાં
 પ્રત્યેકનું શું સ્થાન છે તે પણ ભુદ્ધિગ્રાહ્ય રીતે બતાવવું જોઈએ.
 આપણા નવા પ્રકાશનોમાં આની જ મોટામાં મોટી ખોટ છે. વળી
 આપણા હાલનાં લેખકો એ એક અગત્યની વસ્તુ પણ ભૂલી જાય
 છે કે—અત્યારના જમાનામાં જે કાંઈ લખવું અથવા કહેવું હોય તે
 તદ્દન સ્પષ્ટ અને નિખાલસ હોવું જોઈએ; અને વાંચક કે સાંભળનારનાં
 સમજણ, તર્ક, અને ભુદ્ધિને ગ્રાહ્ય થાય તેવું હોવું જોઈએ, અને ત્યારે જ
 લોકો ધ્યાન આપે. તમે જ્યાં મારી સાથે સંમત થશો કે વાંચક વર્ગ
 ચકિત કરી નાખે તેવાં નહિ પણ પ્રકાશ પાડે તેવાં જ પુસ્તકોની
 કિંમત કરે છે.

ઉવટનાં છ સૈકાના હિંદુસ્તાનના સંગીતના ઇતિહાસની ઉપર
 પ્રમાણે સમાલોચના કર્યા પછી આપણે હવે તે ઐતિહાસિક સમા-
 લોચનાના મહત્વના મુદ્દાઓ ફરીથી જોઈ જઈએ. આપણે જોઈએ કે:—

(૪) આ વ્યવસ્થાના કાર્યમાં દક્ષિણના પંડિતોએ પણ સમકક્ષીન રાજાઓ અને અમીરોની અનુગ્રાથી જાગ લીધે હોય એમ દેખાય છે.

(૫) આ દિશામાં છેવટનો મહાન પ્રયત્ન ઝોગણીમુખી સદીના પ્રારંભમાં થયો હોય એમ દેખાય છે.

(૬) છેવટનાં સો વર્ષમાં હાલના હિંદુસ્તાની સંગીત ઉપર પદ્ધતિસર સંસ્કૃત ગ્રંથ લખવાનો કોઈએ પ્રયત્ન કર્યો હોય તેમ દેખાતું નથી.

(૭) હાલના સમયમાં હિંદુસ્તાની સંગીતના વિદ્યાર્થીએ નીચેના સંગીતગ્રંથોને મોટાં સીમચિન્હ તરીકે ગણવાં જોઈએ:-

- (૧) લોચન કવિ કૃત રાગતરંગિણી
- (૨) પુષ્કરીક વિકૃત કૃત સદ્રાગચંદ્રોદય
- (૩) " " રાગમંજરી
- (૪) " " રાગમાલા
- (૫) " " નર્તનનિર્ણય
- (૬) પંડિત જાવહર કૃત અનુપરત્નાકર
- (૭) " " અનુપવિલાસ
- (૮) " " અનુપાંકુશ
- (૯) હંમનારાયણ દેવ કૃત હૃદયપ્રકાશ
- (૧૦) મહમદ રેઝાખાન કૃત નગમાત-ઈ-આશરી
- (૧૧) મહારાજા પ્રતાપસિંહ કૃત સંગીતસાર
- (૧૨) કૃષ્ણાનંદ વ્યાસ કૃત સંગીતકલ્પદ્રુમ

હવે, એ પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થાય છે કે સંગીતપરત્વે અત્યારે આપણી શી સ્થિતિ છે? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર જલ્દી સરળ છે અને તે આ છે, અવજોકન કરતાં આજે આપણને માત્રુમ પડે છે કે મુસલમાન ગવૈયાઓએ છેવટના પાંચસો વર્ષમાં

જે સંગીત દાખલ કર્યું છે તે જ આપણું ઉત્તર હિંદુસ્તાનનું ઉચ્ચ પ્રતિનું સંગીત. અત્યારે ઉપસાધ્ય જૂના સંસ્કૃત ગ્રંથો હવે ગ્રંથનકર્તા રહ્યા નથી કારણ કે અત્યારનું પ્રચારનું સંગીત તેમાંના ઘણા મહત્વના મુદ્દાઓથી વિરુદ્ધ પડે છે. આ પ્રમાણે આપણા ગ્રંથો ચાલુ સંગીતની પ્રથા માટે અનુપયોગી થઈ જવાથી કુદરતી રીતે આપણે, આપણાં અજ્ઞાન, નિરક્ષર અને સંકુચિત મનવાળા ગવૈયાઓની દયા ઉપર આધાર રાખવો પડે છે. આપણા આધુનિક વિદ્વાનોએ આ અર્મતોષકારક સ્થિતિનાં ઘણાં ગેર-લાભો સ્પષ્ટ રીતે જોયાં છે. પણ પૂરતી મદદ અને સગવડના અભાવે આ પરિસ્થિતિને કેવી રીતે કબજામાં લેવી તેની તેમને સમજણ પડતી નથી. સારી કાર્યોપયોગી નવી સંગીતપદ્ધતિની પુનર્રચના માટે આપણા હિંદુસ્તાની સંગીતમાં ઉત્તમ સામગ્રીની ખોટ નથી. દાખલા તરીકે:— સારી સંગીત પદ્ધતિ માટે ઉત્તમ શાસ્ત્રીય આધાર ઉપજાવવાને બુદ્ધિશાળી વિવેચકને નીચે જણાવેલા આપણા હિંદુસ્તાની સંગીતના સામાન્ય લક્ષણો સરળતાથી ધ્યાનમાં આવશે:—

(૧) છેવટના ત્રણસોંકે ચારસો વરસના અરસામાં દેશના સંગીતને શાસ્ત્રીયરૂપ આપતા વિવિધ ગ્રંથો પ્રચલિત મેલના બાર સ્વરોના આધારે રચાતા હોય એમ દેખાય છે.

(૨) આપણા પ્રાચીન અને અર્વાચીન સંગીત ગ્રંથકારો પ્રથમ જનક ઠાઠો નક્કી કરવાનો અને પછી તેમાં રાગોનું વર્ગીકરણ કરવાનો સિદ્ધાંત સ્વીકારતા હોય એમ દેખાય છે.

(૩) (૧) ઝોડવ, (૨) યાડવ અને (૩) સંપૂર્ણ એ ત્રણ પ્રકારોમાં રાગોનું વર્ગીકરણ સર્વાનુમતે સ્વીકારાયેલું હોય એમ દેખાય છે.

(૪) સામાન્ય નિયમ તરીકે રાગ બનવા માટે મેલના બાર સ્વરોમાંથી ઝોલામાં ઝોલા યાંચ સ્વરોનો ઉપયોગ થયો હોવો જોઈએ.

(૨) સામાન્ય રીતે જોનારને હિંદુસ્તાની મંગીત મોટે ભાગે ત્રણ રાગસમુદાયોમાં વહેંચાઈ ગયેલું દેખાય છે. (અ) રિ અને તીવ્ર ધ લેતા રાગો (આ) રિ અને ક્રોમળ ધ લેતા રાગો, (ઇ) ગ અને ક્રોમળ ની લેતા રાગો.

(૩) દરેક હિંદુસ્તાની રાગને પોતાનો વાદી અથવા મુખ્ય સ્વર હોય છે જેનો ઉપયોગ ઉત્તરનો કળાકાર વિશિષ્ટ રીતે કરે છે.

(૪) વાદી સ્વરના સ્થાન પ્રમાણે રાગોને પૂર્વ અને ઉત્તર એવા વિભાગોમાં બહેંચી નાખવામાં આવ્યા છે.

(૫) અમુક અમુક રાગો માટે દિવસ અને રાતના અમુક પ્રદરો નિયત કરેલા હોય છે. આમાં માનસિક અને શારીરિક ધર્મોના આધારે પ્રવર્તતી કોઈ યોજના હોય એમ લાગે છે.

(૬) હિંદુસ્તાની પદ્ધતિમાં નીચ મધ્યમ બહુ જ અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. આનાથી ઠાઠની ગોઠવણી સરળ થાય છે એટલું જ નહિ પણ તે ગાનાર કે સાંભળનારને રાગનો સમય નક્કી કરવામાં મદદ કરે છે.

(૭) સૂર્યોદય અને સૂર્યાસ્ત વખતે ગાવાના રાગો સંધિપ્રકાશ રાગો તરીકે ઓળખાય છે. આ રાગો સાધારણ રીતે રિ અને ક્રોમળ ધ લેતા રાગવર્ગમાં આવે છે.

(૮) જે રાગોમાં ગ અને ક્રોમળ ની હોય છે તે રાગો મધ્યાહ્ન કે મધ્યરાત્રીએ ગાવાનાં હોય છે.

(૯) જે રાગોમાં રી, ધ, ગ અને તીવ્ર ની હોય તે સંધિપ્રકાશ રાગો પછી તરત જ ગાવાનાં હોય છે.

(૧૦) વાદી સ્વરમાં ફેરફાર કરવાથી સંધ્યાના રાત્રને સરળતાથી પ્રભાતના રાગમાં પલટી શકાય છે.

(૧૧) ઉત્તરહિંદુસ્તાનનાં ગવૈયાઓની રાગોમાં વિવાદી સ્વરો દાખલ કરી દેવાની પોતાની ખાસ રીતો હોય છે.

(૧૨) પૂર્વ રાગોનું સૌદર્ભ તેમના આરોહમાં હોય છે, જ્યારે ઉત્તર રાગોનું સૌદર્ભ અવરોહમાં હોય છે.

(૧૩) સંધિપ્રકાશ પહેલાંના રાગો એટલે કે જે રાગો દિવસ અને રાતનાં ત્રીજા પ્રહરમાં ગવાય છે તે રાગો સા મં અને પ સ્વરો લગાવે છે અને જ્યાં રાગોમાં વાદી તરીકે આ ત્રણમાંનો એક સ્વર હોય છે.

(૧૪) સામાન્ય રીતે સાંજના સંધિપ્રકાશ રાગો એક સાથે ગા અને ની બંને છોડી દેતા નથી, અને સવારના સંધિપ્રકાશ રાગો રી અને ધ નો એક સાથે ત્યાગ કરતા નથી.

(૧૫) હિંદુસ્તાની ગાયકો કણો, વિસ્તરો અને અલંકારો વાપરે છે તે ઘણી બાબતોમાં દક્ષિણનાં ગાયકો કરતાં જુદાં હોય છે. ઉત્તરનાં ગાયકોનાં ગમકો દક્ષિણના ગાયકોના ગમકો કરતાં જુદાં હોય છે.

(૧૬) ઉત્તરના સંગીતકારનું આલાપગાન દક્ષિણના આલાપગાનથી સહેલાઈથી જુદું પાડી શકાય છે.

(૧૭) ઉત્તરના સંગીતપ્રવૃત્તિની રચના દક્ષિણ કરતાં જુદી હોય છે.

(૧૮) ઉત્તરની સંગીતપદ્ધતિમાં રાગોનાં કેટલાંક કલાત્મક મિશ્રણોની છૂટ આપવામાં આવે છે જ્યારે દક્ષિણ પદ્ધતિમાં આના માટે રચાન નથી.

(૧૯) ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિની તાલબ્યવસ્થા કણ્ઠાદિકી સંગીતપદ્ધતિની તાલબ્યવસ્થા કરતાં ખાસ જુદી પડે છે.

(૨૦) ઉત્તરનો ગાયક રાગને માટે તાલનો ભોગ આપે છે જ્યારે દક્ષિણનો ગાયક આનાથી ઉધું કરતો દેખાય છે.

આનાથી વધારે મુદ્દા આપવાની જરૂર હું જોતો નથી.

હવે અહિં આ આપ એ પ્રશ્ન પૂછશે કે દક્ષિણના ગ્રંથોના શાસ્ત્રીય આધારો ઉત્તર માટે કામમાં આવે તેવી સંગીત પદ્ધતિની કેવી રીતે રચના

યઈ શકે ? મારા માનવા પ્રમાણે આ બધું સહેલાઈથી થઈ શકે તેવું છે. દક્ષિણના પાંડિત વ્યંકટ મખીએ જે કિંમતી કાર્ય કર્યું છે તે આપણને દોરવા માટે ઉત્તમ નમૂનારૂપ થઈ પડશે.

દક્ષિણના મંથકારો પોતાની પદ્ધતિના આધાર તરીકે મેળના બાર સ્વરોનો ઉપયોગ કરે છે અને તેજ સ્વરોનો ઉપયોગ ઉત્તરનાં સંગીતકારો પણ કરે છે. આ એક અનુકૂળ બાબત છે હાક અને રાગની રચનાના સિદ્ધિતા પણ આપણા સરખાં જ છે. તેથી વ્યંકટ મખીએ ગણિતની દૃષ્ટિએ જે ચોક્કસ ખોતેર મેલકર્તા અથવા જનકમેલ નક્કી કર્યા છે તે તેનાં કારણો સાથે આપણને પણ ઉપયોગી થશે. તેનાં કારણો ચોથા મેલ પ્રકરણમાં આપ્યા છે:—

નનુ દ્વિસપ્તતિર્મેલ ભવતા પરિકલ્પિતા: ॥૮૦॥

પ્રસિદ્ધા: પુનરેતેપુ મેલા: કતિચિદેવ હિ ।

દૃશ્યન્તે ન તુ તે સર્વેઽપિ તેન તત્કલ્પનં વૃથા ॥૮૧॥

કલ્પનાગૌરવન્યાયાદિતિ ચેદિદમુચ્યતે ।

અનન્તા: સ્વલ્ભ મેદાસ્તે દેશસ્થા અપિ માનવા: ॥૮૨॥

તેપુ સાંગીતિકૈરુચ્ચાવચસંગીતકોવિદૈ: ।

યે કલ્પયિષ્યમાણાશ્ચ કલ્પ્યમાનાશ્ચ કલ્પિતા: ॥૮૩॥

અસ્મદાદિભિરજ્ઞાતા યે ચ શાસ્ત્રૈકગોચરા: ।

યે ચ દેશીયરાગાસ્તદ્રાગ-સામાન્યમેલકા: ॥૮૪॥

યે નપન્તુવરાલ્યારલ્યકલ્યાણિપ્રમુસ્તા અપિ ।

નાનાદેશીયરાગાસ્તદ્રાગસામાન્યમેલકા: ॥૮૫॥

સંપ્રહીતું સમુન્નીતા एते મેલા દ્વિસપ્તતિ: ।

તતથૈતેપુ વૈયર્થ્યશઙ્કા િકિં કારણં ભવેત્ ॥૮૬॥

દક્ષિણ ઈલાકામાં પંડિત વ્યંકટ મખી એક બહુ મોટા પ્રમાણ-
ભૂત પંડિત ગણાય છે. તેઓ બેથક એક સક્રિયમાન લેખક હતા.
જ્યાંસુધી સંગીતમાં વપરાતા સ્વરોની સંખ્યા બાર છે ત્યાંસુધી મેલકર્તા-
ઓની સંખ્યા બોતેર કરતાં વધારે થઈ ન શકે તેનાં બે કારણો તેમણે
આપ્યાં છે તે જાણવા જોવાં છે:—

यदि कश्चिन्न दुर्नीतमेलेऽन्यस्तद्विसप्ततेः ॥ ८९ ॥

न्यूनं वाप्यधिकं वापि प्रसिद्धैर्द्वादशस्वरैः ।

कल्पयेन्मेलने तर्हि ममायासौ वृथा भवेत् ॥ ९० ॥

न हि तत्कल्पने भाल्लोचनोऽपि प्रगल्भते ।

तस्माद्यथैकपञ्चाशदर्णाः स्युर्मातृकाभिधाः ॥ ९१ ॥

न हीयन्ते न वर्धन्ते तथा मेलो द्विसप्ततिः ।

एवं सामान्यतो મેલો પ્રોક્તો દ્વચધિકસપ્તતિઃ ॥ ૯૨ ॥

હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિના જનક ઠાઠોની પૂરેપૂરી સંખ્યા તરીકે
બોતેર મેલને સ્વીકારીને હવે આપણે બોતેર મેલોમાંથી ગણિતની દૃષ્ટિએ
પૂર્ણ ઓડવ, પાડવ, અને સંપૂર્ણ રાગો ઉપજાવવા લાગ્યાહૈના
મથિની પદ્ધતિને અનુસરીએ. લાવણક કહે છે કે:—

रागस्तु नवधा प्रोक्तः पूर्णः स्यात् सप्तभिः स्वरैः ।

पद्भिः पाडवसंज्ञः स्यादौडुवः पञ्चभिर्भवेत् ॥ १४ ॥

यथार्थनामकाः पट् स्युर्मेदा भावप्रमापिताः ।

पूर्णौडुवकसंज्ञस्तु पूर्णपाडवसंज्ञकः ।

તથોડુવકપૂર્ણઃ સ્યાત્ પાડવાચસ્તુ પૂર્ણકઃ ॥ ૧૫ ॥

પાડવૌહુવકથાપિ તથૌહુવકપાઢવઃ ।

પ્રોક્તો નવવિધો રાગઃ શ્રીજનાર્દનસૂનુના ॥

(અનુપસંગીતવિલાસ રાગાધ્યાય)

ન્યારે આ રીત આપણે દરેક મેલને લાગુ કરીશું ત્યારે તેમાંથી આપણને શક્ય તેટલા નવ્ય રાગો મળશે. ઉત્તર હિંદુસ્તાનમાં અત્યારે ગવાતા રાગોનું વર્ગીકરણ કરવા માટે આ ખોતેર ઠાકમાંથી આપણને જેટલા જરૂરી હોય તેટલા જ પસંદ કરી પછીથી આખી પદ્ધતિની રચના કરીએ.

આ પ્રમાણે તમે જોઈ શકશો કે આપણા આજુ હિંદુસ્તાની સંગીતને મજબૂત પાયા ઉપર સ્થિર કરવાનું કાર્ય શક્ય અને સરળ છે; અને આ રીતે આ વિષયનો અભ્યાસ પણ સરળ થઈ પડશે. વળી, આમ કરવા છતાં પણ આપણે આપણા ઉત્તરના સંગીતનું પ્રત્યેક લક્ષણ સાચવી રાખીશું અને તે રીતે આપણી પદ્ધતિ દક્ષિણની પદ્ધતિથી ભુદી રહે તેવી સ્થિતિમાં પણ રાખી શકીશું. આ ખોતેરમાંથી હું તો ફક્ત દસ લોકપ્રચલિત મેલો (જનક મેલો) પસંદ કરું. અને આપણા હાલનાં બધા આજુ રાગોનું તેમાં વર્ગીકરણ કરું. રાગોનું વર્ગીકરણ કર્યા પછી ખીજું પગલું એ લરાય કે ક્રમપૂર્વક આમાંના પ્રત્યેક રાગ લઈ તેનું વિગતવાર વર્ણન કરવું અને તેનાં બેદક લક્ષણો આપવાં; અને આ સાથે પ્રાચીન ગ્રંથકારોને આ રાગો માટે જે કાંઈ કહેવાનું હોય તે પણ આપી શકાય.

અહિં તમે મને સ્વભાવિક રીતે પૂછશો કે આ બધું શી રીતે, ક્યારે અને કોણ કરે? આ પ્રમાણે બધું કરવાનો મેં પ્રયત્ન કર્યો છે અને મારા પ્રયાસોના પરિણામો મેં લક્ષ્યસંગીતમ્ નામના મારા સંસ્કૃત ગ્રંથમાં પ્રકાશિત કર્યા છે. આ પુસ્તક મેં બહુ જ સરળ સંસ્કૃત શૈલીમાં લખ્યું છે, અને તેનો વિષય સંસ્કૃત ન આજુનારોઓને પણ

પૂરેપૂરો સુગમ ચાલ તેટલા માટે મેં મરાઠીમાં વિસ્તૃત ટીકા લખી છે. આ ટીકાનાં લગભગ ૧૫૦૦ પાનાં જેટલા ત્રણ અંશે પ્રસિદ્ધ થઈ ચૂક્યા છે.* આ પુસ્તક સંસ્કૃતમાં લખવાનો ઉદ્દેશ પાંડિત્ય બતાવવાનો કે વાંચક વર્ગ ઉપર તેને એક પ્રાચીન સંસ્કૃત ગ્રંથ તરીકે ઠેકા ઝેસાડવાનો નથી, પણ દેશના બધા ભાગના કેળવણીના દિગ્દોષો તેના લાભ લઈ શકે તેટલા માટે જ, તે પુસ્તક સંસ્કૃતમાં લખવામાં આવ્યું છે. આ હકિકત પુસ્તકનું મુખપૃષ્ઠ જોવાથી જ સ્પષ્ટ થઈ જશે. આ પુસ્તકને કર્તાનું નામ આપ્યા વિના પ્રસિદ્ધ કરવાનો હેતુ એ હતો કે વાંચકવર્ગ વધારે છૂટથી તેના ઉપર વિવેચન કરી શકે; મેં માફ નામ આપ્યું હોત તો કદાપિ તે વર્ગ તેટલી છૂટથી વિવેચન ન કરત! આ ઉપરાંત ખીજો ઉદ્દેશ એ પણ હતો કે આવા સ્વતંત્ર વિવેચનમાંથી જે કાંઈ જુલો અથવા ખામીઓ પ્રકાશમાં આવે તે જુલોને આ ગ્રંથની ટીકામાં સુધારવાની તક મળે. આ ગ્રંથોની સ્થાનિક પત્રોમાં સારી સમાલોચના આવી છે, અને આ વિષય સમજનારાઓમાં તે ગ્રંથની કિંમત અંકાતી જાય છે. જુદાજુદા રાજોનાં લક્ષણો વિષેના નિયમો અને તેમને ગાવાની રીતના જુદાજુદા વર્ણનોને લોકોમાં વધારે પ્રચલિત કરવા, મેં સેંકડો સરળ સા રી ગ મ અને લક્ષણગીતો તૈયાર કર્યાં છે; અને સંગીતના વિદ્યાર્થીઓને તેનો લાભ સરળતાથી મળી શકે તે માટે આ બંધાને ગ્રંથાકારે તેમની મૂળ કિંમતે બજારમાં મૂક્યાં છે. હાલમાં ગવાતા રાગોનું યથાર્થ અને વિશ્વસનીય સ્વરૂપ આવે તેટલા માટે આ ગીતોની રચનામાં, હું ઉત્તમ ગાયકો પાસેથી જે રાગો શીખેલા તેમને મેં નમૂના તરીકે વાપર્યાં છે; અને કેટલાંકમાં બે વાંચકો આપશ્યક હોય ત્યાં જ થોડાક સુધારા કર્યાં છે. આમાંના કેટલાંકગીતો તો લોકપ્રિય થઈ ચૂક્યાં છે; અને એ પણ સમયનું શુભચિન્હ છે કે ગવૈયાઓના વર્ગમાં પણ આ ગીતોને આદર મળ્યો છે. “લક્ષ્યસંગીતમ્”માં અને

* એકો ભાગ પણ પ્રસિદ્ધ થઈ ચૂક્યો છે. અનુવાદક.

“હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ” નામના તેના ટીકાપ્રયોગમાં વર્ણવેલી પદ્ધતિપ્રમાણે સંગીત શિક્ષકો તૈયાર કરવાને માટે મેં કેટલાક સારા કંઠવાળા ખાસ વિદ્યાર્થીઓને તૈયાર કરવા માંડ્યા છે; અને મને આશા છે કે હિંદુસ્તાની સંગીતના અભ્યાસ અને શિક્ષણ સરળ અને વ્યવસ્થિત કરવા માટે મેં જીંદગીભર નમ્રભાવ જે તત્કાલ પૂરતો નિઃસ્વાર્થ પ્રયત્ન કર્યો છે તે સફળ થશે.

હવે હું આપમાંના જેઓએ આ પુસ્તક નથી વાંચ્યું તેમને મારી રચેલી પદ્ધતિનો હુંકા પછી પૂરો ખ્યાલ આપવાની રજા લઉં છું. રાગોનાં મુખ્યધર્મોને બાદ ન આવે તેવા અગ્રંથ્ય રંગક સ્વરસંયોજનો શક્ય છે; છતાં પછી આપ સંમત થશો કે આપણા હિંદુસ્તાની ગવૈયાઓ લગભગ બસો વિવિધ રાગો ઉપરાંત વધારે રાગો ગાતાં માત્રુમ પડતાં નથી. આ રાગોને લઇને મેં પંડિત વ્યકંટમખીના ચતુર્દશીપ્રકાશિકામાં આપેલા બોતેરજનક મેલ અથવા ઠાઠોનો ઉપયોગ કરી તેમાંથી હિંદુસ્તાની રાગો માટે સરળતાથી જનકમેલ તરીકે વાપરી શકાય તેવા માત્ર દસ પસંદ કર્યાં. હું તમને એ પછી જણાવી દઉં કે આ વિદ્વાન પંડિતે પછી તેમના વખતના દક્ષિણના રાગોનું વર્ગીકરણ કરવા માટે તેમાંના ઓગણીસ મેલ જ પસંદ કર્યા હતા. મેં જે-દસ ઠાઠો પસંદ કર્યા તે નીચે પ્રમાણે છે:-

- | | |
|-------------------|---------|
| (૧) શાન્તકલ્યાણ | યમન. |
| (૨) ધીરશંકરામરણ | વિલાવલ. |
| (૩) હરિકેદારગૌઠ | સ્વમાજ. |
| (૪) માયામાલવગૌઠ | મૈરવ. |
| (૫) કાશીરામક્રિયા | પૂર્વી. |
| (૬) રામક્રિયા | મારવા. |

(૭) શ્રીરાગ	કાફી.
(૮) નારીરીતિગૌઠ	આસાવરી.
(૯) જનોતોડિ	મૈરવી.
(૧૦) રૈવપંતુવરાઝી	તોંડી.

પછી મેં દશ ઠાઠામાંનાં એક અથવા બીજા ઠાઠ નીચે બધાં રાગોતું વર્ગીકરણ કર્યું, અને આ પ્રમાણે વર્ગીકરણ કરવામાં જનક ઠાઠ અને તેની નીચે મૂકવાના રાગોમાં રહેલું સામ્ય ધોરણ રૂપે સ્વીકાર્યું. ઉદાહરણતરીકે, હુમીર, કેદાર, કામોદ, રયામ ઇત્યાદિ અને એને મળતા બીજાં રાગો કે જેમનામાં યમન ઠાઠની સાથે સ્પષ્ટ સામ્ય છે, તેમને યમન ઠાઠ નીચે મૂક્યા. આ જ પ્રમાણે, શ્રી, જેતા-શ્રી, ટંકી, પૂરીયા-ધનાશ્રી, માલવી, ગૌરી ઇત્યાદિને પૂર્વીઠાઠ નીચે મૂકવામાં આવ્યા; જ્યારે, કાલીંગડા, ગુણકી, ભોગી, રામકલી વગેરેને કૈરવઠાઠ નીચે મૂકવામાં આવ્યા. આ આખું વર્ગીકરણ સંગીતકલ્પદ્રુમાંકુર નામના ગ્રંથમાં નીચે જણાવેલા દશ શ્લોકોમાં બહુ કુશળતાથી અને સંક્ષિપ્તતાથી વર્ણવેલું છે. આ ગ્રંથ લક્ષ્યસંગીતનો સંક્ષેપ છે. ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતને અવસ્થિત કરવાના કાર્યમાં મારા માનનીય સહાયક નિઝામ સરકારના આશ્રિત પ્રસિદ્ધ સંગીત વિદ્વાન પंडित અખ્લાતુલસીની આ હતિ છે. હિંદુ જણાવેલા દશ શ્લોકો નીચે પ્રમાણે છે:-

મેલા: સ્યુર્દશ ગીતિપદ્ધતિગતાઃ કલ્યાણવેલાવલો

સ્વમ્માજા હાય મૈરવસ્તદનુગા મૈરવ્યંથાસાવરી ।

તોડી પૂર્વ્યથ મારવા બહુમતા કાફીતિ રાગાઃ ક્રિયા-

સૌકર્યાદિહ વૈણિકૈરમિહિતાઃ શ્રીશાવતારા દવ ॥

मेले कल्याणनाम्नि प्रभवति यमनः शुद्धमूपौ हमीरः
 श्यामच्छायानटोऽथ विलसत इह कामोदकेदारसंज्ञौ ।
 हिंदोलो मालवश्रीस्तदनु यमनिका गौडसारंग एवं
 प्रख्याताश्चन्द्रकान्तप्रभृतय इतरेऽप्यत्र वै जन्यरागाः ॥ २
 मेले बेलावलीये बिहगककुमपाहाडिकादेशकाराः
 शुक्ला नटोऽथ दुर्गा तदनु निगदिता देवगिर्येष माडः ।
 सर्पदां शंकरोऽसावपि च गुणकरिनाम हंसध्वनिश्च
 लच्छाशाखश्च हेमप्रभृतय इह संकीर्तिता जन्यरागाः ॥ ३
 खम्माजाभिधमेलके सुमधुरा सिञ्छटिका सोरठी
 खम्बावत्यथ देशकस्तिलककामोदोऽथ रागेक्षरी ।
 दुर्गा चापि तिलंगिका जयजयावती च नारायणी
 गौडोऽथो बडहंसकश्च कथिता नागस्वरावत्यपि ॥ ४
 मेले भैरवनामकेऽप्यथ कलिंगो मेघरंजन्यथो
 सौराष्ट्री किल योगिनी गुणकली सा रामकली पुनः ।
 बंगालः शिवभैरवश्च ललितायुक् पंचमोऽहीरिका
 गौरी चापि हिजेजकोऽप्यथ च सावेरी विभासादयः ॥ ५
 मेले पूर्व्यभिधानके प्रकथिता गौरी च रेवा पुनः
 मालव्यप्यथ सा त्रिवेण्यथ च जैतश्रीश्च टंकी तथा ।
 वासन्ती परंजाभिधा प्रकथिता पूर्याधनाश्रीरथ
 श्रीरागश्च विभासद्रीपकंमुखा रागास्तदुत्पत्तिकाः ॥ ६
 मेलेऽस्मिन् मारवास्वये श्रमदुरधिगमे पूरिया संमतेयम्
 तत्रैवैषा प्रसिद्धा विलसति ललिता सोहनी मालिगौरा ।

મેલારા સાજગિર્યપ્યથ તદનુવરાટી ચ જૈત્રો વિભાસઃ
 સન્ત્યન્યે પંચમાદસ્તિવહ્ સ્વલ્લ બહવો મદિહારાદંયોઽપિ ॥ ૭
 કાફી ધાન્યથ પીલુસૈન્ધવિધનાગ્રીદેશિવાગીશ્વરી—
 સૂદામીમપલાસિકાન્ધ પટમંજર્યપ્યથો હ ડુંગળકઃ ।
 નીલામ્બર્યથ હંસકંકણિશહાણામેષમહોરકાઃ
 સુમાહી ચ હુસેનિનાયકિન્ધારામધ્યમાદાદયઃ ॥ ૮
 મેલે ચાસાવરોયેઽપ્યતિરુચિરતરે જૌનપૂરી તથૈવ
 ગાન્ધારો દેવપૂર્વસ્તદનુ ચ કથિતા ભૈરવી સિન્ધુપૂર્વા ।
 અહ્વાણો દેશિકેયં પુનરથ દરવાર્યત્ર કર્ણાટસંજ—
 ધૈવં ચાન્યે સ્વટાવા રહ કિલ્લ બહવઃ કીર્તિતા જન્યરાગાઃ ॥ ૯
 મેલે ભૈરવિકાહ્વયેઽતિમધુરેઽસ્મિન્ માલકૌશિસ્તથા
 મૂપાલોઽથ ધનાથ્રિકા તદનુ જંગૂલોઽપ્યથો મોટકી ।
 સામન્તોઽપિ ચ શુદ્ધપૂર્વક રહ પ્રોક્તસ્તથા શીલકો
 રાગાધ્રાત્ર વસન્તપૂર્વકમુસ્વાર્યાવાત્તુ જન્યાઃ સ્મૃતાઃ ॥ ૧૦
 તોડીમેલે તોડીમેદા બહવોઽપિ ગુર્જરીપ્રમુસ્તાઃ ।
 મિન્નૈકમૂલતાની મેલં સાર્યં વિતન્વતી નૂનમ્ ॥ ૧૧

સંસ્કૃતમાં લખાયેલો હોઈ, પણ સંગીતપ્રિય લોકોને અડચણ
 આવે તેથી આ જ લેખકે હિંદીમાં “રાગચંદ્રિકાસાર”
 નામનું પુસ્તક લખ્યું છે જે સંસ્કૃતમાં લખેલા રાગચંદ્રિકાનો લગભગ
 અનુવાદ છે. આ પ્રમાણે આખી પ્રકૃતિનું ખોખું તૈયાર કર્યા પછી
 મેં મારું ધ્યાન ખીજા વિવિધ જન્યરાગોના બેદક લક્ષણો તરફ આપ્યું.
 આ લક્ષણો સંક્ષેપમાં મેં “લક્ષ્યસંગીતમ્” માં આપ્યાં છે, અને તેની

વિસ્તારથી ચર્ચા “હિંદુસ્તાનીસંગીતપદ્ધતિ” માં કરી છે. તેમાં મેં પુષ્કળ ઉદાહરણો પણ આપ્યા છે કે જેથી સાધારણ બુદ્ધિના પણ સંગીતપ્રેમી અને આવસ્યક ધીરજવાળા વિદ્યાર્થી વિવિધ ઠાઠા નીચે આવતા જન્યરાગોને ચોક્કસાઈથી જુદાં પાડી શકે અને ગાઈવી શકે.

સાધારણ રીતે, રાગોમાં બેઠ, દરેકનાં મુખ્ય લક્ષણો આપીને કરવાનો નિયમ સાચબ્યો છે. આ લક્ષણો નીચે પ્રમાણે છે:-

- (૧) રાગ ઓડવ, પાડવ કે સંપૂર્ણ છે ?
- (૨) આ રાગ ગાવા માટે યોગ્ય સમય કયો છે ?
- (૩) કયા સ્વરો તે છોડી દે છે ? અને તે સ્વરો આરોહમાં છોડે છે કે અવરોહમાં ?
- (૪) રાગના વાદી અથવા મુખ્ય સ્વરો કયા છે અને તેના સંવાદી સ્વર કયા છે ?
- (૫) રાગોના વિસ્તારમાં કયા અનુવાદી (વાદી અને સંવાદી સ્વરોથી ઇતર) સ્વરોનો કેવી રીતે ઉપયોગ કરવાનો છે ?
- (૬) રાગનું સૌંદર્ય પૂર્વાંગ કે ઉત્તરાંગમાં છે અને વળી આરોહ કે અવરોહમાં છે ?
- (૭) રાગો ગાવામાં કયી ભૂલોથી બચવું જોઈએ ?
- (૮) બહુ નજીક નજીકના રાગોમાં કેવી રીતે સદ્ભૂતતાથી ભેદ કરવો ? જેવાં કે શ્રી અને ગૌરિ, જૈતામ્રી અને પૂરિયાધનામ્રી, ભાસાવરી અને જૌનપુરી, દેશી અને દેવગાંધાર, ત્રિવેણી અને ટંકી, માલવા અને પૂરિયા, મઠિયાર અને મંત્તાર, ધીરજ અને રામકલી, મીમપલાસી અને ઘનામ્રી, કાફી અને સિન્દુરા, વિહાગ અને શંકરા, દેસ અને સોરઠ ઇત્યાદિ.

આ ઉપરાંત, પ્રહ, અંસ, ન્યાસ, અને વિશ્રાન્તિસ્થાન બતાવીને રાગોના પ્રસ્તાર વિષે સામાન્ય સૂચનાઓ આપવામાં આવી છે. વળી તે ઉપરાંત રાગોની પદ્ધતિ પણ બતાવવામાં આવી છે. જેમકે, પૂર્વી દર્શાવવાને માટે “નિ, સારંગ, મગ” અથવા પૂરિયા રાગ દર્શાવવાને માટે “સાનિષનિ ધૃત્યાદિ. વળી, આ પ્રસ્તાર દર્શાવવા માટે લાંબા ઉદાહરણો આપવામાં આવ્યાં છે જેથી રાગો શુદ્ધ રીતે સૌંદર્યથી અને માધુર્યથી ગાઈ શકાય અને વિસ્તારી શકાય.

હુંકારમાં, રાગો અત્યારે ગવાય છે તે પ્રમાણે તેમને ચોક્કસાધથી નિશ્ચિત રીતે અને સંપૂર્ણતાથી નોંધવા માટે મારાંથી બનવું મેં કંઈ છે; અને રાગોના અભ્યાસ અને ગાન તો થોડીક સરળ ભાવે બહેનતથી થઈ શકે. આપણા અત્યારના અગાન ગવૈયાઓની શિક્ષણપદ્ધતિ અસાચીય છે કારણ કે તે અશ્વસ્થિત છે; અને તેથી તે કેળવણી પામેલા વિદ્યાર્થીને બહુ આજ્ઞા લાગતી નથી. વળી તે બિનજરૂરી રીતે લાંબી અને કંટાળા ભરેલી તથા સ્થાયી પરિણામો ન આપે તેવી છે. આ બધામાંથી મેં સંગીતને બચાવવા પ્રયત્ન કર્યો છે. લક્ષ્યસંગીત અને હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિની મદદથી અભ્યાસ કરનાર વિદ્યાર્થીઓમાં આહું આદર્શ તો મેળવશે: સંગીતને દૃઢ અને નિશ્ચય પામે! અને ગાયનના કામમાં પૂર્ણતા અને સૌંદર્ય પ્રસંગ મળે ઉત્તમ ગાયકોને સાંભળવાથી તે મેળવી શકશે. આ પદ્ધતિના દરેક વિદ્યાર્થી માટે ચોક્કસ સ્વરગાન ઉપર એક આવશ્યક વસ્તુ તરીકે ભાર મૂકવામાં આવે છે. આને માટે પૂરતી સામગ્રી મારી કમિક પુસ્તકમાલિકાની સ્વરમાલિકામાં આપેલી છે. આવું ચોક્કસ સ્વરગાન મેળવ્યા પછી માધુર્ય અને સૌંદર્ય સરળતાથી મેળવી શકાય છે.

લક્ષ્યસંગીત સૂત્ર ગ્રંથ જેવો છે અને તે કરવાનો ઉદ્દેશ એ છે કે તે સહેલાઈથી મેહોડે કરી શકાય. રાગકવચદ્રુમાંકુર, રાગવંદિકા અને ચન્દ્રિકાસાર જેવા ગ્રંથોના પણ આ જ ઉદ્દેશ છે. મારા

મિત્ર આપણા પ્રમુખ ઠાકુર. ઝેમ. નવાળા અલિખાન સાહેબને મારી વર્ગીકરણની રીત પસંદ પડવાથી તે રીત લોકપ્રિય બનાવવા મેં રચેલી પદ્ધતિનો ઉત્તર હિંદમાં પ્રચાર કરવા તેમણે ઉર્દુમાં 'મારફત-ઉલ-નગમાત' નામનો ગ્રંથ રચ્યો છે; કારણ ત્યાંની મુખ્ય ભાષા છે. આ ગ્રંથમાં એ પદ્ધતિ આવી જાય છે, અને મને આનંદ થાય છે કે આ ગ્રંથની ખીજ મોટી આવૃત્તિ નીકળે સંસ્કૃત કે ઉર્દુ નથી આવડતું તેમને પણ આ તદ્દલા માટે મારા કેટલાક મિત્રોએ આ પદ્ધતિના પ્રથમ તીમાં અનુવાદ કર્યો છે, અને ખીજ અને ત્રીજા ભાગન ચર્ચ રહ્યાં છે.* વળી, દક્ષિણવાસી સંગીતપ્રેમી પુસ્તકો તરફ ખેંચાયું છે એ મારા માટે મોટા

આ પ્રમાણે એક પડખામ ઉપર ઉત્તર ।
બધરથા કરવાનો પ્રયાસ કરીને અને
છેવટનાં નવ કે દસ વર્ષમાં જાહેર મતની હું
હું એટલું કહી શકું છું કે, આ પદ્ધતિ ઠીક
છે, અને જ્યારે આપણું સંગીત બહુ અસંતોષક
પડ્યું હતું તેવે સમયે તેને આ પદ્ધતિ આવશ્યક

આ બધી વિગતો તમારી સમક્ષ રહી
મારી જાતની જાહેરખબર કરવાનો અથવા
નથી; પણ ફક્ત એટલો જ સરળ
પ્રયાસને આપ નિષ્ણોતોનાં પ્રામાણિક અને
લાભ મળે. હું આપને ખાત્રી આપું છું કે
સૂચનાઓ મેળવવાને હું સદાયે તૈયાર છું,

હેલા લાગેના ગુજરાતી અનુવાદ
ગુજરાતી અનુવાદો હજી અમટ થયા નથી.

અને સુચનાઓ, મેં જે કાર્ય માટે લીધું છે તેમાં મદદરૂપ છે. મારા જીવનનો મુખ્ય હિદેશ કંગાઓની આ સિરોમણિ કળાને તેની અંધમ સ્થિતિમાંથી ઉગારવાનો છે, અને કાંઈ અંગત લાલ મેળવવાનો નથી. હું હંમેશાં-મારા ટીકાકારોને આવકાર આપતાં આવ્યો છું અને તેમને મારા હિતકર્તાઓ માનું છું.

આપણા ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતના પુનર્જીવનકાર્યમાં આ મેં પ્રથમ પગલું લઈું છે અને પરિણામે મારા પ્રયાસને ઠીકઠીક સફળતા મળી છે. મારે માટે એ જ્ઞાનદની વાત છે કે હું મારી પછીના કાર્યકર્તાઓ માટે એક નમૂનો તૈયાર કરવા શક્તિમાન થયો છું. આ મમુનાને તેઓ સુધારશે અને સંપૂર્ણ કરશે; અને મને પૂરેપૂરી આશા છે કે થોડાક વર્ષમાં આપણા સંગીતના શિક્ષણની સરળ પદ્ધતિ હયાતીમાં આવશે, અને આ પ્રમાણે લોકશિક્ષણમાં તેનો ઉપયોગ થઈ શકશે. અને ત્યારે જ હિંદુસ્તાનની મહત્વાકાંક્ષા-પરિપૂર્ણ થશે, કારણકે ત્યાર પછી જ હિંદીઓ યુનિવર્સિટીઓના અભ્યાસક્રમમાં સંગીત દાખલ કરાવી શકશે અને એ રીતે સંગીતનું શિક્ષણ સર્વસાધારણ અને સાંસ્કૃતિક થશે; અને જો પરમાત્માની કૃપા હશે તો, ઉત્તર અને દક્ષિણ જન્મે સંગીતપદ્ધતિઓનો સમન્વય થશે; અને આ પછી આખા રાષ્ટ્ર માટે રાષ્ટ્રીય સંગીત હયાતીમાં આવશે અને આપણી અંતિમ મહત્વાકાંક્ષા પૂરી થશે. કારણ કે ત્યારે જ આ મહાન પ્રજા એક જ ગીત ગાતી થશે! એકવાર સંગીતની પદ્ધતિ હયાતીમાં આવી, પછી જ શિક્ષણ આપવાનાં દારો આપોઆપ ઉઘડશે, અને પછી સંગીતનું ફરજિયાત શિક્ષણ આપવાનું પણ આપોઆપ થઈ આવશે. સહેલાં પાઠ્યપુસ્તકો અને કૃત્રિમ પુસ્તકમાળાઓ લખવાનું કાર્ય પણ હુંકા સમયમાં થઈ જશે. આ જાગૃતમાં આશાવાદ અરથાને નથી, કારણ કે મને ઘણી ઊંચી આશાઓ છે કે જનારસમાં નવી સ્થપાએલી હિંદુ યુનિવર્સિટીમાં સંગીતનો જુદો વિદ્યાવિભાગ રાખવામાં આવશે અને આ પ્રમાણે, સંગીતશિક્ષણ આપવાનું કાર્ય ઝડપથી આગળ વધશે.

આ પ્રતિનિધિત્વવાળી પરિપદ આગળ મારી પદ્ધતિ મુકવાનો ઉદ્દેશ આપ બધા પ્રતિનિધિઓનું મારા અપૂર્ણ નમૂના તરફ ધ્યાન ખેંચવાનો અને તેને પૂર્ણ કરવામાં મદદ શોધવાનો છે; જેથી યુનિવર્સિટી માટે તે વખતે આપણી પાસે જે વ્યવસ્થિત પદ્ધતિ તૈયાર હોય તે યુનિવર્સિટીનું કામ સરળ થઈ પડે.

હું આ વ્યાખ્યાન 'પૂરું કરું' તે પહેલાં આ પ્રસંગે આપણા ઉદાર રાજ્યકર્તા મહારાજ સાહેબ ગાયકવાડનો અત્યંત આભાર માનું છું. તેઓશ્રી આ વિષયમાં બહુજા ઉડા રસ લે છે અને આ અધોગતિએ પહોંચેલી કંઠાના પુનર્જીવનના કાર્યમાં આપણને બધાને આ પરિપદમાં પ્રતિનિધિઓ તરીકે ભેગાં કરી આખા હિંદુસ્તાનને તેમના આભાર મીચે મૂક્યું છે, અને જનસમાજમાં સંગીતશિક્ષણની કેટલી અમૂલ્ય કિંમત છે તે દેખાડી આપવામાં પ્રથમ પગલું ભર્યું છે. મારી એવી પ્રાર્થના છે કે આપણા ખીજા દેશી રાજ્યો પણ આની કિંમત સમજશે, અને આ આખી અળવળમાં પોતાનો સહકાર આપશે, અને ભવિષ્યમાં આ પરિપદને પોતાના રાજ્યમાં આમંત્રશે, અને આ પ્રભાવે, પ્રયત્નોના એકીકરણથી સંગીતને લોકશિક્ષણ બનાવવાનું આપણું હેતુનું ધ્યેય પરિપૂર્ણ થશે.

આ શબ્દો સાથે, સભારીઓ અને સદ્ગૃહ્યો ! હું માફ વ્યાખ્યાન પૂરું કરું છું.

ॐ તત્સત્

વિ. ના ભાતખંડ

વિશેષ નામો અને વિશિષ્ટ ઉલ્લેખોની અકારાદિ

અ નુ ક મ છી

[સંખ્યા પૃષ્ઠાંક સૂચવે છે.]

અંશ	૭૩.	અમીર ખુશરો	૧૫,૧૬,૧૮,૨૮.
અકબર	૨૭,૨૯,૩૦, ૩૧,૩૨,૩૩, ૩૪,૩૭.	અલાઉદ્દીન, સુલ્તાન	૧૪,૧૫,૨૮.
અંગ્રેજી યુગ	૪.	અલી હિસ્દી આદિ ધી ડેક્કન	૧૯.
અચાન ગવૈયા		અલી હિસ્દી આદિ ઇન્ડીયા	૨૦.
ની શિક્ષણપદ્ધતિઅશાસ્ત્રીય	૭૩.	અલીખાન, કાકુર નવાબ	૨૯,૭૪.
અદારંગ	૫૦.	અલંકાર	૬૩.
અધુના પ્રસિદ્ધ	૨૫.	અવરોહ	૫૮,૭૨.
અનુપવિલાસ	૪૭,૫૪,૫૬.	અસફ-ઉદ્-દૌલા	
અનુપસંગીતરતનાકર	૪૫,૪૬,૪૭,૫૬.	અયોધ્યાના નવાબ	૫૩.
અનુપસિદ્ધ	૪૫.	અસીરગઢ	૩૪.
ની નોકરીમાં	૪૬.	અહમદખાન	૩૩.
અનુપાકુશ	૪૫,૪૭,૫૬.	અહિરિ	૪૭.
નો સ્વરાધ્યાય	૪૫.	અહોબિલ	૩૯,૪૦,૪૧,૪૨.
અનુબંધ ૫ ચક્રવર્તી	૪૬.	ની સ્વર અને રાગ પદ્ધતિ	૩૯.
અપ્પા હુલસી	૬૬.	વીણાના મુખ્ય તારની લંબાઈ	
અણુ વખાસ	૬૫.	ના આધારે બાર સ્વરોતું વર્ણન	
અભિનય	૨૧.	કરનાર પહેલો સંગીતકાર	૪૧.
અમીર	૫૬.	આધને અકબરી	૨૮,૩૦,૪૩.
		આચાર્ય	૧૭.
		આઝીમચાહ	૩૮.
		આધુનિક સંગીત વિદ્યાન	૪૮.

આર્થ	૧૧,૪૨.	ભોગ આપે છે.	૬૩.
આરોહ	૫૮,૭૨.	નો પ્રમાણ ભૂત ગ્રંથ	૪૯.
આલાપગાન		હિંદ	૫૪.
ઉત્તરના સંગીતકારનું	૬૮.	ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ	૬૩.
દક્ષિણના સંગીતકારનું	૬૩.	અને દક્ષિણની વચ્ચે સંબંધ	૪૩.
આલાપિની [વીણા]	૨૬.	નો આશય અને ભક્ત	૬૧.
આસાવરી	૫૩,૬૬,૭૨.	સંપૂર્ણ રીતે સ્વતંત્ર	૬૧.
ષડખાલ નામા	૩૭.	ઉત્તર હિંદુસ્તાનનું સંગીત	૨૯,૭૪,૭૫.
ઇતિહાસ			
નાં મહત્વના મુદ્દા	૫૭.	ઉચ્ચ પ્રતિનું	૬૦.
ની સમાલોચના	૫૫.	ના સંગીતનો ઇતિહાસ	૪૩.
નું વિહંગાવલોકન	૨.	ની અસર નીચે	૪૨.
પ્રામાણિક	૩૧.	ની સમાલોચના	૫૫.
ઇન્ડીયન મ્યુઝીકલ ઇન્સ્ટ્રુમેન્ટ્સ ૧૭.		બહુ અસ્તવ્યસ્ત	૩૪.
ઇરાક	૩૬.	ઉદ્ધારંગ	૫૦.
ઇરાનના સંગીતનો ઇતિહાસ	૧૫.	ઉમર ખલીફા	૧૫.
ઇસ્લામ શાહ	૨૮.	ઉમરાવખાન	૫૧.
ઇસ્લામી યુગ	૪.	ઉસ્તાદ	૬૧.
ઉત્તમ ગીતોના શબ્દો	૫૬.	એક ગીત	૭૫.
નો સંગ્રહ	૫૬.	એનેકડોટ્સ ઓફ ઇન્ડીયન	
ઉત્તમ સિદ્ધાંત અનુસાર	૩૫.	મ્યુઝીક	૨૮.
ઉત્તર	૧૩,૫૮.	ઓગણીસમી સદીનો પ્રારંભ	૫૯.
ના ગવૈયા	૬૨.	ઓડવ	૬૦,૬૫,૭૨.
ના પંડિતો	૫૮.	ઝોરીએન્ટલ કલેક્શન્સ	૩૯.
ના સંગીતકારો	૬૪.	ઝોરંગમેગ	૨૯,૪૪,૪૬,૫૦.
ની પદ્ધતિ	૧૩.	ના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ	૪૫.
નો ગાયક રાગને માટે તાલનો		ઔસલી સર ડગલ્યુ	૨૮,૩૯.

કણો	૬૩.	કિનરી [વીણા]	૨૬.
કંઠકૌમુદી	૫૬.	કિરાત	૨૮.
કંઠગીત	૨,૫૮.	કુંકુક [તાલ]	૧૬.
કનકાંગી મેલ	૩,૩૫,૬૧.	કુલખાનાહ	૫૦.
કર્ણાટ	૪૮.	કૃષ્ણધન બેનરજી	૫૬.
કર્ણાટકી મંગીત પદ્ધતિ	૨,૬૧,૬૩.	કૃષ્ણસિંહ	૪૬.
કલકતા	૩૧,૫૫.	કેદાર [રાગ]	૪૭,૫૩,૬૯.
કલીંગર	૨૮.	કામલ	૪૮.
કલ્યાણ	૪૭,૫૩.	ગ	૪૧.
કલ્લીનાથ	૧૬,૨૧,૨૫.	ની	૪૧.
	૩૮,૪૨,૫૨.	કમિક પુસ્તકમાલિકા	૭૩,૭૫.
કલ્લીનાથ મત	૫૨.	ની સ્વર માલિકા	૭૩.
કવિરાજનો ઇલકામ	૪૩,૪૬.	સહેલાં પાક્ય પુસ્તકો અને	૭૫.
કબાલ	૧૮,૫૦.	ખટ	૫૨.
કબાલી	૧૫.	ખમાજ	૬૮.
કળા		ખરહરમિય	૪૩.
-જાતમક મિશ્રણની દૃષ્ટ	૬૩.	ખાનદેશ	૩૨,૩૩,૩૪.
ના આધારરૂપ શાસ્ત્રનો		ખુરમદાદ	૩૭.
વિકાસ	૨૯.	ખુશાલખાન	૫૧.
ની શિરોમણિ કળા	૭૪.	ગઝલ	૫૦.
નો વિકાસ	૨૯.	ગમક ક્રિયા	૬૮.
નો સારો અભ્યાસ	૧.	ગમકો	
કાકલીની	૪૯.	ઉત્તરના ગાયકોના	૬૩.
કાશી [રાગ]	૧૨,૪૩,૬૯,૭૨.	દક્ષિણના ગાયકોના	૬૩.
કામોદ [રાગ]	૪૮,૬૯.	ગવૈયા	૩૦.
કાલીગડો [રાગ]	૬૯.	ઉત્તર હિંદુસ્તાનના	૬૨.
કાશીરામ ક્રિયા	૬૮.	મુસલમાન	૫૯.

ગાનરચના		ગૌરી	૫૨, ૬૯, ૭૨.
સંસ્કૃત	૩૦.	અંથ	૬૦.
ગાન્ધારી	૫૨.	પ્રાતિશાખ્ય	૫.
ગાયક	૧૭.	શિક્ષા	૫.
ઉત્તરનો	૬૩.	સૂચિ	૧૫.
બંને, ની સ્પર્ધાની વાત	૧૮.	અંથકાર	૩૬.
મુસલમાન	૩૦.	દક્ષિણના	૩૪.
હિંદુસ્તાની	૬૩.	અહ	૭૩.
ગાયકવાડ, મહારાજ સાહેબ	૭૫.	આમ	૫, ૨૫.
ગાયન	૨૧.	ગ્રીષ્મ, ડૉ.	૫૧.
ગીત	૨, ૧૮.	આલિઅરની સંગીત-	..
રચના	૫૭.	પરંપરા	૨૭, ૨૮.
ગીતગોવિંદ	૭.	અતરખાન	૩૭.
ગીતસૂત્રસાર	૫૬.	અતુર્કપડીપ્રકાશિકા	૨૪, ૬૮.
ગુજરાત	૨૮.	ચૈત્રી	૩૬.
ગુજરી	૫૨.	અંદ્રિકસાર	૭૩.
ગુણકી	૬૯.	હંદ અર્થા	૮.
ગુણસમુદ્રનો ઇલાકા	૪૪.	હાયાનટ	૫૩.
ગુરુ	૩૧.	હુજુખાન	૫૦.
ગુલામ રસુલ	૫૦.	જગજાય	૪૩, ૪૪, ૪૬.
ગોપાલ નાયક	૧૫, ૧૬, ૧૭, ૧૮, ૨૮.	જનક કાક	૬૦, ૬૫.
ગોવિંદ દીક્ષિત	૨૪.	જનક મેળ	૧૨.
ગૌડ	૫૨.	ની સંખ્યા જોતેર	૬૪, ૬૫.
ગૌડી	૩૬, ૪૭.	જનાર્દન બાદ	૪૫, ૪૬.
કાક	૪૯.	જનિ તોડી	૬૯.
ગૌરા	૫૨.	જન્ય રાગ	૧૨.
		નાં બેદક લક્ષણો	૭૧.

જયદેવ	૬,૭,૯,૧૧.
જયપુર	૫૪.
જહાંગીર	૩૭,૩૯.
જહાંગીર દાંદ	૩૭.
જાતિ	૫,૧૩,૨૫,૨૮.
જાની	૫૦.
જુરજુ	૨૮.
જેતાશ્રી	૪૨,૬૯.
જોગી	૬૯.
જોન્સ, વિલીયમ	૭,૩૭,૫૧.
જૈનપુરી	૭૨.
ઝીલ્હ	૧૫.
ટકી	૬૯,૭૨.
ટપા [પદ્ધતિ]	૫૦,૫૧.
ટાગોર, રાગ સર એસ. એમ.	૧૧,૧૭,૨૮,૫૦,૫૨,૫૬.
બંગાળના મહાન વિદ્વાન અને સંગીતકાર	૫૬.
દ્વીટાર્ધન ઓન ધી મ્યુઝીક ઓફ હિંદુસ્તાન	૧૪,૧૮,૨૮,૫૦.
ટોકરમલ તિગમામાત્ય	૨૩.
ઠાક	૪૨.
અને રામની રમના	૬૪.
દશ	૬૯.
ની ગોકવણી	૬૨.
નો પ્રયોગ	૪૨.
બાર	૧૩.
બોતેર	૬૬,૬૮.

ડે. કેપ્ટન	૬.
તનખાચાર્ય	૨૪.
તરાણા	૧૮,૫૦.
તાજખાન	૨૩.
તાંબેર રાજપુસ્તકાલય	૨૬.
તાનમિશ્ર	૩૧.
તાનસેન	૨૮,૩૧,૩૪.
તાલવ્યવસ્થા	
ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીત- પદ્ધતિની	૬૩.
દક્ષિણ હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિની	૬૩.
તિકુ	૫૦.
તિન્નેવલી	૨૪.
તિર્થાન	૩૬.
તિરકુટ	૧૧.
તીમ	૪૮.
મધ્યમ	૬૨.
પ્રચુક	૩૭.
પ્રલસીદાસ	૩૧,૩૭.
ત્રીતીય ગતિક	
મ	૪૯.
ની	૪૯.
તોડી	૪૭,૪૮,૫૨,૬૯.
તોફણલિલ હિંદ	૩૮.
ત્રિવટ	૫૨.

ત્રિવલ્લ	૫૨.	દેશકાર	૪૭.
ત્રિવેણી	૭૨.	દેશાક્ષી	૪૭.
થીએટર ગોક્ષી દિન્દુઝ	૨૧.	દેશી	૮,૫૨,૭૨.
દક્ષિણ	૫૮,૬૦.	ધનાઘ્રી	૫૨.
ના મંચકારો	૨૨,૪૨,૬૪.	ધીરશંકરાભરણ	૬૮.
ના પંડિતો	૭,૨૧,૨૪,૫૮,૫૬.	ધોંડી	૨૮.
નાસંગીતકારો	૨૫,૩૭,૪૮,૪૯.	ધ્રુપદ [સૈલી]	૨૭,૨૮.
નો પ્રમાણ્યૂત મંચ	૨૧.	ન્યાસ	૭૩.
માં મંગીત શાસ્ત્ર	૬.	નગમાન-મ-આશકી	૫૨,૫૩,૫૬.
દક્ષિણ દિન્દુઝનાની મંગીત પદ્ધતિ		ની નકલ	૫૩.
	૩,૪૩,૬૧,૬૩.	નટ	૫૭.
ના સ્વરનામોનો ઉપયોગ	૪૨.	નર્તનનિર્ણય	૩૨,૪૭, ૫૬.
નો શુદ્ધ ગેશ	૪૮.	નાટ્યસાહિત્ય	૨૧.
વધારેવિકસિત અનેઅવસ્થિત૩.		નાટ-શુદ્ધ	૪૭.
દક્ષિણકોદલીપમ્	૨૬.	નાદરામકી	૪૮.
દામોદર પંડિત	૩૭,૩૮,૩૯.	નાદરામક સ્વરૂપ	૧૦.
દાહુ	૨૮.	નાદીરસાહ	૧૫.
દિરંગખાન	૪૪.	નામક	૨૮.
દિલ્હી	૧૮,૨૮,૩૨,૩૪,૩૬,૩૭.	નામક બક્ષુ	૨૮.
દીનાનાથ	૩૯.	નારાયણ	૩૮.
દેવગાંધાર	૭૨.	નારીરીતિગૌળ	૬૯.
દેવગિરિ [દ્વાલનું દૌલતાગાદ]	૧૭.	નિધમ	૬૧.
ની યાદવ વંશાવળી	૧૮,૧૯.	નિષ્ણાત	
દેવરાજ	૧૬.	ના પ્રામાણિક અને નિષ્પક્ષાત	
દેવાતમક ચિત્ર	૧૦.	વિવેચન	૭૪.
દેશ [રાગ]	૭૨.	નિઃશંક [મંચકાર]	૪૨.
દેશના મંગીતને શાસ્ત્રીયરૂપ	૬૦.	નિઃસ્વાર્થ અથવા તત્કાળ પુરતો	૬૮.

પુરુષાન	૫૦.
પટલ	૨,૨૧.
કળા	૨૬.
ન્યાસ	૭૩.
પ્રચારખાત	૫૦.
પડદા	
બાર	૨૬,૩૭,૪૩,૫૮.
ચૌદ	૨૬.
પરમર્દી	૨૦.
પરમાનંદ કનૌર	૩૨,૩૪.
પરવીઝ દાદ	૩૭.
પરિભાષા	
જુદી	૩૬.
પરિપદ-પ્રતિનિધિત્વવાળાં	૭૫.
પ્રચલિત મેલ	
ના બાર સ્વરોના આધારે	૬૦.
પ્રચારનું મંગીત	૧૧,૬૦.
નો આધાર શાસ્ત્ર	૨૬.
ની સામગ્રીનો સંમલ	૫૮.
મહત્ત્વના મુદ્દાથી વિરુદ્ધ	૬૦.
પ્રતાપદેવ	૨૧.
પ્રતાપસિંહ દેવ	૫૪,૫૬.
પથમ પંક્તિ	
નાં બોળ કલાકારો	૫૧.
પરંધ	૬,૭,૧૮,૬૩.

પ્રાચીન	
ગાન રચના	૬.
નાટક અને મહાકાવ્યનો મુગ પ.	
સંગીત	૧.
મંગીન પ્રિય પ્રભ	૬.
સંસ્કૃત અંકારો	૫૮.
સંસ્કૃત શાસ્ત્રોનો સંબંધ	૫૮.
સાહિત્ય	૨.
પ્રાંતીય ભાષા	
નાં પુસ્તકો	૫૬.
પારિખતક	૨૩,૪૮.
પુણ્ડરીક વિદ્યુલ	૩૧,૩૨,૩૩,૩૪, ૩૭,૫૬.
ના કુટુંબના નિવાસસ્થાન	૩૫.
ના અંથો	૩૭.
ના વખતમાં	૩૭.
ની પરિભાષા	૬૬.
નું વર્ગીકરણ	૩૬.
પોતાના વતનની સંગીત-	
પદ્ધતિ	૩૬.
પ્રખ્યાત સંગીતકાર	૩૪,૩૬.
મોટા કવિ	૩૪,૩૫.
પુત્ર	૩૬.
પુનરુજ્જીવન-સંસ્કૃતિ અને	
ભાવનાઓનું	૧.
પુરિયા	૫૨.
પૂરવી	૫૨,૬૮,૭૩.

પૂર્વ પ્રાસદ	૨૫.	ઔદિક પ્રવૃત્તિ	૧.
પૂર્વી [કાક]	૬૮, ૬૯, ૭૩.	ધાત્મશુ શિક્ષકો	૧૭.
પુરિયા-ધનાત્રી	૬૯, ૭૨, ૭૩.	ધિટિશ અમલ	૫૧.
પંચમ	૫૨.	ભગવાન	૨૮.
પંડિત રામ અમાત્ય	૨૨, ૨૩.	ભાંખાર	૭૨.
પાંચ સૈન્ય		ભડિયાર	૭૨.
ના મંદુત લેખકો	૨૨.	ભરત	
પાંડવી	૨૮.	નાટ્યશાસ્ત્ર	૫, ૬.
કુકુરઉદ્ધા	૨૮.	મત	૫૨.
કારુકી	૩૨.	ભાણ્ડારકર. સર. રા. ગો.	૧૬.
વંશ	૩૩.	ભાવભટ્ટ	૩૬, ૪૫, ૪૬, ૪૭,
ફેચ, કર્નાલ પી. ટી.	૧૭.		૪૮, ૪૯, ૫૬, ૬૫.
ગાંધાર	૫૨.	ધનલપુરના વતની	૪૬.
અનારસ	૩૮.	ના મથો	૪૮.
ગરોડા મેંદુલ સાયબેરી	૨૩.	ના પિતા	૪૬.
ગાખરજ	૩૬.	ના પૂર્વજો	૪૬.
ગિકાનેર	૪૬.	નું મૂળ સ્થાન	૪૮.
રાજપુસ્તકાલય	૩૨, ૪૭, ૪૯.	ભાસ્કર પંડિત	૧૬, ૨૧.
ગિરભુમ	૭.	સિલ્લમ	૧૬.
ગિલાગ	૭૨.	ભીમપલાસ	૭૨.
ગિલાગડા	૫૩.	ભૂપાલ	૨૪.
ગીનકાર	૫૧.	ભૈરવ	૫૨, ૬૮, ૭૨.
ગીલાવલ મેલ	૩, ૫૩, ૫૫.	કાક	૪૯, ૬૯
	૫૬, ૫૮, ૬૧	ભૈરવી	૪૮, ૫૨, ૬૯.
રાગ	૬૮.	ભોજ	૨૦, ૨૧.
ગુરદાન પુર	૩૩.	ભોલુ	૨૮.
ગેઝ	૨૮.	મખાણ	૫૦.

મધુ	૩૭.	મુખારી	૪૮.
મધા	૧૧.	મેલ	૩૫, ૪૭, ૪૮
મધુમાધ	૫૨.	મુદા (ઉત્તર હિંદુસ્તાની મંગીત પદ્ધતિના)	૬૩.
મલીકંકાકુર	૧૭.	મુલતાની	૫૨.
મહમદખાન	૫૦, ૫૧.	મુસલમાન	
મહમદ રેઝાખાન	૫૨, ૫૬.	છતિહાસકાર	૧૧૭.
પોતાનો મત	૫૨.	ગર્વપા	૫૬.
પુલ્હિશાળી સંગીતકાર	૫૩.	ગાયકો	૩૦.
મહમદશાહ	૧૪૨૬, ૫૦.	જમાનાના સંગીતનું મુખ્ય	
મહાન અપત્ત	૫૬.	લક્ષણ	૫૦.
મહાપતેર	૨૮.	સમયની સંગીત સ્થિતિ	૨૬.
મહોમેડન ડીનેરટ્રી, ધી	૭૩.	મુસલી	૩૬.
માતૃગ	૪૨.	મૂર્છના	૫, ૧૩, ૨૫.
માન, રાજ	૨૯.	મૃદુ પ નો ઉપયોગ	૪૧, ૪૨.
મુપદનો સ્થાપક	૨૮.	મ નો ઉપયોગ	૪૧, ૪૨.
માનકુટૂંબ	૨૮.	સા નો ઉપયોગ	૪૧ ૪૨.
માન તુવર	૨૮.	મેપ	૫૨.
માનસિંહ	૨૭.	મેલ	૨૨, ૪૨, ૬૪.
માયા માલવ ગૌળ	૬૮.	ઓગણીસ	૬૮.
મારફત-ઉલ-નગમાત	૭૪.	ઓછામાં ઓછા પાંચ	
મારવા	૫૨, ૬૮, ૭૨.	સ્વરોનો ઉપયોગ	૬૦.
માલકૌંસ	૫૨.	દસ લોક પ્રચલિત	૬૬.
માલવી	૬૯.	ના બાર સ્વરોમાંથી	
માલથી	૫૨.	શુદ્ધ અથવા મૂળશ્રુત	૬૧.
મિહુ	૫૦.	‘સી’	૩.
મીરઝાખાન	૩૮.	મેચિલી	૮.
મીંગબાઈ	૩૧.	મુઝિક ઓફ સધર્ન ઈન્ડિયા	૬.

મ્યુઝિકલ નોટ્સ ઓફ	
ધી હિન્દુઝ	૩૮.
યન્ત્રક્ષેત્રદીપિકા	૨૬.
યમન	૩૬, ૫૩, ૬૮, ૬૯.
યાદવ વંશ	૧૭, ૧૮.
યુનિવર્સલ હિસ્ત્રી ઓફ	
મ્યુઝીક	૧૧, ૧૭, ૫૦.
યુનિવર્સિટી	
ના અભ્યાસક્રમમાં મંગીત	૭૫.
યુરોપીયન નોટેશન	૫૬.
રાગ	૫, ૮, ૨૨, ૩૫, ૩૬, ૭૨.
અને તેની રાગિણીઓમાં	
સાદસ્ય અથવા સમાનલક્ષણપત્ર.	
ઉત્તમ ગાયકો પાસેથી શિખેલો	૬૭.
ઉત્પન્ન કરવાની પ્રથા	૧૩, ૫૮.
ગ અને કામળની લેતા	૬૨.
ગાવા માટે યોગ્ય સમય	૭૨.
ગાવામાં જુલથી બચવું	૭૨.
તથા સંમુદાય	૬૨.
ના પ્રસ્તાર	૭૩.
ના લક્ષણ વિષેના નિયમો	૬૭.
ના વર્ણનમાં ઓગણીસ	
સ્વરો	૪૦.
ના વાદી સ્વર	૭૨.
ના વિસ્તારમાં અનુવાદી	
સ્વર	૭૨.

ના મંવાદી સ્વર	૭૨.
ની પકડ	૭૩.
ની રાગિણી	૧૦.
નું વર્ગીકરણ	૬૦, ૬૬, ૬૯.
નું વર્ગીકરણ, દક્ષિણનામાં	
રહેલું સામ્ય	૬૯.
નું સૌન્દર્ય તેમના અવરોહમાં.	
	૬૩.
નું સૌન્દર્ય તેમના આરોહમાં	૬૩.
નું સૌન્દર્ય પૂર્વાંગ કે ઉત્તરાંગ-	
માં	૭૨.
પદ્ધતિઓનો અભ્યાસ	૫૮.
પ્રભાતના	૬૨.
બસો વિવિધ	૬૮.
મધ્યાહ્ન કે મધ્યરાત્રીએ	
ગાવાના	૬૨.
માં વિવાદી સ્વરો દાખલ કરી.	
દેવાની ખાસ રીત	૬૨.
મૂળ સોળ હજાર	૧૦.
રાગિણીનાં વર્ગીકરણ	૫૩.
રિ અને કામળ ધ લેતા	૬૨.
રિ અને તીવ્ર ધ લેતા	૬૨.
લક્ષણ ૧૩, ૩૪, ૪૦, ૪૮, ૫૭, ૬૨.	
વર્ણન	૧૩, ૫૮.
શબ્દ	૫.
સંધિપ્રકાશ	૬૨, ૬૩.
સંધિપ્રકાશ પછી ગાવાનાં	૬૨.

સુક્ષ્મતાથી બેદ કરવો	૭૨.	લઘુ મધ્યમ	૪૯.
હિંદુસ્તાની	૬૨.	પડ્મ	૪૯.
રાગકલ્પદ્રુમાંકુર	૭૩.	લલિત	૫૨.
રાગકૌતુક	૪૬.	લક્ષ્મીધર	૧૬, ૧૭.
રાગચંદ્રિકા	૭૩.	લક્ષ્યસંગીત	૬૬, ૬૭, ૬૯.
રાગચંદ્રિકાસાર	૭૧.	લક્ષ્યગીતો	૬૭.
રાગતત્ત્વવિભોધ	૪૬.	લાડખાન	૫૦.
રાગતરંગિણી ૭, ૮, ૧૩, ૧૪, ૪૦.		લાલખાન	૪૪.
૪૮, ૪૯, ૫૬.		લેન-પૂલ, સ્ટેનલી	૩૩, ૩૪.
નું સ્વર સંતા પ્રકરણ	૧૧.	ભોયન કવિ ૭, ૮, ૧૧, ૧૨, ૪૦, ૫૬.	
નો રાગાધ્યાય	૮, ૧૩.	ભોલુંગ	૨૮.
નો સ્વરાધ્યાય	૭.	વરાડી	૪૦.
નો શુદ્ધ મેળ	૪૦.	વસંત	૫૨.
શરૂઆતમાં બે મંગળાચરણ		વાગીશ્વરી	૫૨.
શ્લોક	૯.	વાદન કળા	
રાગદર્પણ	૨૮, ૨૯, ૩૮.	ના ઉત્તમ નમૂના	૫૧.
રાગમાળા	૩૨, ૩૫, ૩૬, ૪૭.	વાદ્ય	૨.
રાગમંજરી	૩૨, ૪૭, ૫૬.	સંગીતનું નિયંત્રણ	૫૮.
રાગવિનોદ	૩૮.	વાસુદેવ	૩૯.
રાગવિભોધ	૨૩, ૪૦, ૪૧.	વિક્રમાન્નિત	૨૮.
	૪૨, ૪૩, ૪૬.	વિજયનગર	૧૬.
રાગાશુર્વ	૩૮.	વિદ્યાપતિ	૭, ૮, ૧૧.
રામકલી	૫૨, ૬૯, ૭૨.	નો શુદ્ધમેળ	૪૦.
રામરાજ	૨૩.	વિલાસખાન	૪૪.
રામવાસ	૨૮.	વિલીપાડઝ, કેપ્ટન. ૧૪, ૧૮, ૨૮.	
રેખતા	૫૦.		૫૦.

વિદ્મન, ડા. એચ. એચ.	૨૧.
વિચાખા	૧૧.
વિવાધપદ	૭૧.
વિશ્રાન્તિ સ્થાન	૩૭.
વિસ્તરે	૬૩.
વીળાપ્રકરણ	૩૭.
વૃંદાવન	૩૧.
વેદયુગ	૫.
વ્યકંટમખી	૨૪, ૬૪, ૬૫.
રાક્ષસ	૫૦.
શંકરા	૭૨.
શાન્ત કલ્યાણ	૬૮.
શાર્દૂલદેવ	૧૬, ૧૮, ૨૦, ૨૧, ૨૪, ૨૬, ૨૭, ૩૫, ૩૮, ૪૩, ૫૮.
ના પિતામહ	૧૬.
શાસ્ત્ર	૨૯.
ના હલપાયા	૧.
પરંપરા	૪.
પરંપરા સુરક્ષિત	૩.
શાસ્ત્રીય પ્રશ્ન	૧.
શાહજહાં	૩૬, ૪૩, ૪૬.
શિવસિંગ	૧૧.
શુદ્ધભેદ	૨, ૧૨, ૨૫, ૨૭, ૪૮, ૪૯, ૫૩, ૫૫, ૫૬, ૫૮.
શુદ્ધ સ્વર	૮૪.
શુદ્ધ સારંગ	૫૨.

શેલી	
દિંદુ અને કાગ્નીનો મુખ્ય	
મયોત્ર	૫૦.
સૈવપંતુવરાળી	૬૯.
શોરી	૫૦, ૫૧.
મ્યામ	૬૬.
શ્રી	૮૭, ૫૨, ૬૯, ૭૨.
શ્રીમૃધ્મ	૩૬.
શ્રીરંગ	૨૩.
શ્રુતિ	૫.
પદ્મ મામ	૧૩, ૨૫, ૩૭, ૩૮, ૭૪.
પાડવ	૬૦, ૬૫, ૭૨.
સદારંગ	૫૦.
સદામયંદ્રોદય	૩૨, ૩૪, ૩૫, ૪૭, ૪૯, ૫૬.
સમકાલીન રાજ્યો	૫૬.
સમન્વય	
હિતર અને દક્ષિણ સંગીત-	
પદ્ધતિનો	૭૫.
સ્મૃતિ, વીનસેંદ	૨૦.
સ્વર	૪૧, ૫૩, ૫૬, ૬૩, ૭૨.
અને રાગ પદ્ધતિ	૩૬.
અને રાગોના નામ	
હિતર પદ્ધતિના	૧૩.
ના અનુક્રમ	૧૪.
એક...નામના કોમલ અને તી-	
વરૂપો સાથે ન આવી શકે.	૬૧.
ઓમશિશુ સ્વરે	૪૦.
ચૌદ	૫૮.
જ્ઞાન, ચોકકસ	૩૭.

ના અનુક્રમ	૧૪.	સિંહલદેવ	૨૧.
નામોનો ઉપયોગ	૪૧.	સીમા ચિન્હ	૪૩.
પ્રચલિત મેલના બાર	૬૦.	સુધરાઈ	૫૨.
બાર	૧૩,૫૮,૬૪,૪૧.	સુધલ દીક્ષિત પંડિત	૨૪.
લેખન	૧.	સુદા	૫૨.
વાદી	૫૮,૫૨,૬૩,૭૨.	સેનીયા	૩૧.
વિવાદી	૬૨.	સેરહોબાઈ	૫૧.
સંયોજનો, રંજક	૬૮.	સંધવી	૪૩.
સંવાદી	૭૨.	સોહલ	૧૬,૨૧.
ના અનુક્રમ	૧૪.	સોમ	૪૮.
શુદ્ધ	૨૫,૩૬,૪૮.	સોમનાથ	૨૩,૨૪,૪૦,૪૩.
વિકૃત	૨૫,૩૬,૪૦.	સંમહ-જગદસ્ત	૫૫.
સામગિરી	૧૫.	સંગીત ૧,૨,૬,૮,૧૦,૧૪,૨૧,૨૬.	૩૦,૩૬.
સાદ	૧૫.	આધુનિક વિદ્વાનો	૪૮.
સાપદ	૧૫.	તરફની બેદરકારી	૫૬.
સાપસામ	૨૬,૩૭.	દેવીની દેવ ક્રિયા	૪૪.
સારીગમ		ના ઇતિહાસકારો	૫૩.
સેંકડો સરળ	૬૭.	ના ઇતિહાસની સ્થિતિ	૩૬.
સામવેદ	૫.	ના શાસ્ત્ર અને કળાનો પદ્ધતિ-	
સામ સંગીત	૫.	સર અભ્યાસ	૩.
પછીના ગ્રંથકારોનાં સંગીત પ.		ના શાસ્ત્રની પ્રગતિ	૧૪.
સામંત	૫૨.	ની સ્થિતિ, મુસ્લીમ સમયની.	૨૯.
સારંગ	૪૮.	" નું ઉંચામાં ઉંચું ધોરણ મુસ-	
સિંદુર	૭૨.	લમાનોએ જે ખીલ્યું	૫૦.
સિંધાયુ	૧૯.	નું મૂળ	૫.

ને વિજેતાઓના હાથે બારે	
સહન કરવું પડ્યું	૧૪.
નો ધંધો	૧૭.
નો પ્રચાર	૧૪.
નો મહાન પ્રમાણભૂત અંચ	૧૮.
નો વિકાસ	૪૬
નો સુવર્ણ યુગ	૬.
પરિપદ	૫૩.
પ્રચારના	૧૧, ૫૪.
પ્રિય પ્રજા	૬.
ભારતીય	૫૧.
ભાષાના અંશે	૧૭.
માટે રસ	૧.
મુસલમાની મનાનાનું લક્ષણ	૫૦.
રાષ્ટ્રીય	૭૫.
વિષયમાં રસ કેવળ પુરાતત્ત્વ-	
વિદ્યાની દૃષ્ટિએ	૫૧.
વિષે સંસ્કૃત, તેલુગુ, કન્નડી	
અને તામિલ	૧૭.
શયતાનની શોધ.	૪૪.
શાળા	૧.
શાસ્ત્ર કે કળાતરીકે	૫.
શાસ્ત્રથી અજ્ઞાન	૫૧.
શિક્ષણની વ્યવસ્થિત પદ્ધતિનો	
અભાવ.	૫૭.
સમાજ	૧૦.
સંગીતકલ્પવૃક્ષ	૪૬.

મંગીતકલ્પવૃક્ષમાંકુર	૬૯.
સંગીતકારો	
દક્ષિણ	૪૯.
હિંદુસ્તાની	૪૯.
સંગીતઅંચકારો પ્રાચીન અને	
અર્વાચીન	૬૦.
સંગીતદર્પણ	૩૭, ૩૮, ૩૯, ૪૬, ૫૪, ૫૫.
નો કારસીમાં અનુવાદ	૩૮.
નો રાગાધ્યાય	૩૮, ૩૯.
નો સ્વરાધ્યાય	૩૯.
સંગીતપદ્ધતિ ૨, ૨૧, ૪૨, ૪૩, ૫૭, ૬૧	
દક્ષિણ હિંદુસ્તાનની	૩, ૬૧.
ની પુનર રચના	૬૦.
જાને પદ્ધતિઓનો સમન્વય	
ચરો	૭૫.
જે મોટી	૬૧.
વતનની	૩૬.
સંગીતપારિજાત ૩૯, ૪૦, ૪૨, ૪૩, ૫૪.	
નું કારસી ભાષાંતર	૩૯.
નો શુદ્ધ મેલ	૪૦, ૪૩, ૪૭.
માં વર્ણવેલા ૧૨૨ રાગો ૪૧.	
સંગીતરત્નાકર ૧૬, ૧૮, ૨૧, ૨૩, .	
૨૪, ૨૫, ૨૬, ૨૭,	
૩૫, ૩૮, ૪૩, ૪૬.	
૪૭, ૫૪, ૫૫.	
ઉત્તર કે દક્ષિણનો પ્રમાણભૂત	
અંચ	૨૧.

ના એક યજ્ઞ રાગને કાષ્ઠપણુ	
અંચકારે સમજાવ્યો નથી	૪૭.
ના રાગો	૨૨.
ની પરિભાષા	૨૨.
નો તાલાધ્યાય	૧૬.
નો વૃત્તાધ્યાય	૨૬.
નો વાદ્યાધ્યાય	૨૬.
અભાષ્યભૂત અંથ	૨૧.
સંગીતરાગકલ્પદ્રુમ	૫૫, ૫૯.
સંગીતરાજ	
નો ઇલકાવ્ય	૪૬.
સંગીતસાર	૫૪, ૫૫, ૫૬, ૫૯.
નો તાલાધ્યાય	૫૪.
નો વૃત્તાધ્યાય	૫૪.
નો વાદ્યાધ્યાય	૫૪.
સંગીતાચાર્યો	૨૦.
સંગીતોપનિષદ્	૪૬.
સંપૂર્ણ	૬૦, ૬૫, ૭૨.
સંસ્કૃત અંથો	
ચાર	૩૪.
હવે બંધન કર્તા નથી	૬૦.
સૌમેશ્વર	૨૦.
મત	૫૨.
સોરઠ	૫૨, ૭૨.
હનુમાન	૪૨.
મત	૫૨.
હમઝાનને—ગર્વિયો	૩૭.

હમીર	૪૭, ૫૩, ૬૯.
હરપ્રસાદ શાસ્ત્રી, એમ. એ.	
મહામહોપાધ્યાય	૩૨, ૩૪.
હરિકેદાર ગૌળ	૬૮.
હરિદાસ સ્વામી	૩૧.
હિઝાજ	૪૮.
હિંદુ નામો	૩૦.
હિંદુ પંડિતો	- ૩૦.
હિંદુ મ્યુઝીક ફોર્મ	
વેરીયસ ગ્રોથર્સ	૨૮.
હિંદુ યુગ	૪.
વેદ કાળથી લખને	૪.
હિંદુ શૈલી અને ફારસી શૈલીને	
સુભગ સચેત્ર	૫૦.
હિંદુસ્તાની	
ગાંધકો	૬૩.
રાગો	૩૫.
સંગીતકારો	૪૬.
હિંદુસ્તાની સંગીત	૨, ૩, ૨૬, ૩૧,
	૫૩, ૫૯, ૬૦, ૬૨, ૬૬, ૬૯.
ઉપર પદ્ધતિસર સંસ્કૃત અંથ ૫૯.	
ના ખાપમાં મહાન પદ્ધતિ	૫૭.
ના સામાન્ય લક્ષણો	૬૦.
ની અસર નીચે	૪૨.
ની શોકજનક ઉપેક્ષા	૫૧.
નો ઇતિહાસ	૪, ૧૪.
માં રંગકઅંશ	૩૦.

રાસ્ટ્રીય પાયાની બિજુપવાળું ૩૦.	દીડાવ	૪૮,૫૨.
દિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ ૨૧, ૬૧,	હુસેન ચરકી	૨૮.
૬૫.	હુસૈની	૩૬.
નામનો દીકા ગ્રંથ ૬૮, ૭૨, ૭૩.	હદયનારાયણ દેવ	૪૮, ૫૬.
હીસા ઈ મએલી ૧૫.	હદયપ્રકાશ	૪૭, ૪૮, ૫૬.

સાલ-સૈકાની અનુક્રમણી

ઇ. સ. ૩ ને અથવા ૪ થો સૈકા	સમય.	૭, ૧૧.
ભરતનો સમય. ૫.	ઇ. સ. ૧૧૭૩	
ઇ. સ. ૭ માં સૈકા	સોભેશ્વરનો સમય.	૨૦.
માં મુસલમાનોએ પ્રેરણ	ઇ. સ. ૧૧૮૭-૧૧૯૧	
છૂટ્યું. ૧૫	બિસ્મ	૧૬.
ઇ. સ. ૧૦ માં સૈકા	ઇ. સ. ૧૨ મો સૈકા	
સુધી દિંદુમુગ ૪	રાજા સર એસ. એમ.	
ઇ. સ. ૧૦૫૩	દાગોર પ્રમાણે જ્યદેવ-	
બોજનો સમય ૪, ૨૭.	નો સમય.	૧૧.
ઇ. સ. ૧૧ માં સૈકા	અને ૧૩ માં સૈકામાં	
ના પ્રખ્યાત કવિ અને	સંગીતની સ્થિતિ	૧૪.
ગાયક જ્યદેવ ૬.	અને ૧૫ માં સૈકાની	
મુસલમાનો રાજ્ય કરના-	વચ્ચે શાહજહાંને મંગીત-	
રી પ્રજા તરીકે આ દેશના	રત્નાકર લખ્યો.	૨૧.
ગંબંધમાં આવ્યા ૪.	ઇ. સ. ૧૨૦૮	
ઇ. સ. ૧૧૬૨ (શક સંવત ૧૦૮૨)	પરમદીનો સમય	૨૦.
લોચનકવિત્વરાગ તરગિણીનો	ઇ. સ. ૧૨૧૦-૧૨૧૭ સિંધણુ	

„ ૧૨૧૦-૧૨૪૭
જરોડા સેંદ્રલ લાયબ્રે-
રીમાં પુસ્તકાલય પત્રકના
સંપાદકની નોંધમાં પારિ-
ગતકનો સમય. ૨૩.

ખ.સ. ૧૨૬૪
અલાઉદ્દીન તથા
(૧૫૧૬) દખ્ખણ
ઉપર ચક્રાર્થ લખાયો. ૧૭.

ખ.સ. ૧૩ મો સૈકો
ના અંતમાં દિલ્લીના
સુલ્તાન અલાઉદ્દીનને
સંગીતનો ખુબ શોખ. ૧૫.
અને ૧૪ મા સૈકાના
સંગીતની સ્થિતિ ૧૮.
ના ઉત્તરાર્ધની આસ-
પાસમાં સંગીત રત્નાકર
લખાયો. ૨૧.

ખ.સ. ૧૩૧૦
મલીક કાકુરે દક્ષિણ
દિલ્લિસ્તાન છલ્યું. ૧૭.

ઇ. સ. ૧૪ સૈકો
રાજા સર એસ. એમ.
ટાગોર પ્રમાણે વિદ્યા-
પતિનો સમય ૧૧.
ના લગભગ પ્રારંભમાં
ગોપાલ નાયકનો સમય ૧૬.

ખ.સ. ૧૪૨૫
ની આસપાસમાં વિજય-

નગરના રાજા દેવરાજના
દરબારમાં પ્રખ્યાત ગાયો
કેલ્લીનાયખ્યાતિ પામ્યો ૧૬.

ખ.સ. ૧૪૫૬-૭૭
વિજયનગરમાં ચક્રાર્થેલા
રાજા પ્રૌઢ અથવા પ્રતાપ
દેવની ઇચ્છાથી કેલ્લી-
નાયે સંગીતરત્નાકર
ઉપર ટીકા લખી ૨૧.

ખ.સ. ૧૫ મો સૈકો
જરોડા સેંદ્રલ લાયબ્રેરીમાં
પુસ્તકાલય પત્રકના
સંપાદકની નોંધમાં રત્ના-
કરનો સમય ૨૩.
ના પૂર્વાર્ધમાં સંગીત-
દર્પણ રચાયું ૩૮.

ખ.સ. ૧૫૦૭ (સંવત ૧૬૨૮)
જરોડા સેંદ્રલ લાયબ્રે-
રીમાં પુસ્તકાલય પત્રકના
સંપાદકની નોંધમાં પંડિત
રામ અમાત્ય કૃત સ્વર-
મેલકલાનિધિનો સમય ૨૩.

ખ.સ. ૧૫૨૬-૩૬
પ્રખ્યાત નાયક બહુ
ગુજરાતના સુલ્તાન
બહાદુરના દરબારમાં
રજો. ૨૮.

ધ.સ.૧૫૪૯ (શક સંવત્ ૧૪૭૦
આવણ સુદ ૧૦)
પંડિત રામ અમાત્ય દ્વિત
સ્વરમેલકલાનિધિનો
સમય ૨૩.

ધ.સ.૧૫૫૩-૧૬૦૫
અકબરનો સમય ૨૯

ધ.સ.૧૫૬૨
અકબરે ખાનદેશનું
પાટનગર જુરહાનપુર હતું
અને ત્યાંના રાજાને
નમાઓ ૩૪.

ધ.સ.૧૫૬૬
અસીરગઢ ૭ મહિનાના
ધેરા પછી છતાયું; ત્યાં
મુધી ખાનદેશ મોગલ
સક્તનત સાથે પૂરેપૂરું
જોડાયું ન હતું ૩૪.

ધ.સ.૧૬૦૫
અકબરનું મૃત્યુ ૩૭.

ધ.સ.૧૬૦૫-૨૭
જંહાંગીરનો રાજ્યકાળ ૩૭.
આ રાજ્યકાળ દરમ્યાન
તુલસીદાસનું અવસાન ૩૭

ધ.સ.૧૬૦૯
બરોડા સેંદ્રલ લાપચેરી
પુસ્તકાલય પત્રકના સંપા-

દકની નોંધમાં સોમનાથના
રાગવિગોધનો સમય ૨૩.

ધ.સ.૧૬૧૦ (શક સંવત ૧૫૩૧)
સોમનાથદ્વિત રાગ-
વિગોધનો સમય ૨૪,૪૨.

ધ.સ.૧૬૨૫
ની આસપાસમાં દામોદર
પંડિતનો સંગીતદર્પણ
નામનો સંસ્કૃત ગ્રંથ
રચાયો માનવામાં આવે
છે ૩૭.

ધ.સ.૧૬૨૭
જંહાંગીરનું મૃત્યુ ૩૯.

ધ.સ.૧૬૨૭-૫૮
શાહજહાંનો રાજ્યકાળ ૩૯.

ધ.સ.૧૬૫૮
શાહજહાંનું મૃત્યુ ૪૪.

ધ.સ.૧૬૬૦
પંડિત વ્યંકટમજીદ્વિત
ચતુર્દ્વિત્રીપ્રકાશિકાનો
સમય ૨૪.

ધ.સ.૧૭ મો સૈફ
ઉત્તર હિંદમાં સંગીત-
દર્પણનો પ્રચાર ૩૮.

ધ.સ.૧૭૦૭
ઔરંગઝેબનું મૃત્યુ ૫૦.

ઈ.સ. ૧૭૦૭-૧૮૫૭

દશ પાદશાહીએ દિલ્હી
માં રાજ્ય કર્યું ૫૦.

ઈ.સ. ૧૭૧૬

નામચીન ગવૈયાઓને
પોતાના દરબારમાં આશ્રય
આપનાર છેવટનો બાદ-
-શાહ મહમદશાહ જેનાં
નામનાં ઘણા ગીતપ્રગંધો
હજી પણ હયાત છે. ૫૦.

ઈ.સ. ૧૭૨૪

હીનાનાથે સંગીનપારિ-
ગતનું કારસીમાં લાપાં-
તર કર્યું. ૩૬.

ઈ.સ. ૧૭૭૬-૧૮૦૪

જયપુરના રાજા પ્રતાપ-
સિંહ દેવનો રાજ્યકાળ;
પંડિતો અને ઉસ્તાદોની
સભા બોલાવીને તેમની
સલાહ પ્રમાણે દિલ્હુસ્તાની
સંગીત ઉપર એક
પ્રમાણુભૂત ગ્રંથ લખવા
નો નિર્ધાર કર્યો ૫૪.

ઈ.સ. ૧૮ મો સૈકા

નો અંત સુધી મુસલ-
માનો રાજ્ય કરનારી
પ્રગત તરિકે રહ્યા ૪.

ઈ.સ. ૧૮ મા સૈકાના એક સંસ્કૃત

લેખકે મુપદની સારી
આખ્યા આપી છે. ૨૭.
ના ઉત્તરાર્ધમાં સંગીત-
દર્પણનો પહેલો કારસી
અનુવાદ. ૩૮.

ના ઉત્તરાર્ધમાં મુસલ-
માન રાજ્યની પડતી
શરૂ થઈ અને દેશ હાલ-
ના રાજ્ય કર્તાઓના
હાથમાં આવવા લાગ્યો ૫૦.

ઈ.સ. ૧૮૧૩ (ક્રિસ્ટી સંવત ૧૨૨૪)

ના અરસામાં મહમદ
રેઝાએ નગમાત. ઈ.
આશાહી નામનો ગ્રંથ
રચ્યો. ૫૨.

ઈ.સ. ૧૮૪૨ મે.

કૃષ્ણાનંદ વ્યાસકૃત સંગીત-
રાગકલ્પદ્રુમ કલકત્તામાં
પ્રસિદ્ધ થયો. ૫૫.

ઈ.મ. ૧૬ મી સદી

ના પૂર્વાર્ધમાં કેપ્ટન
વિલીયમ્સ કૃત દીદાઈઝ
ઓફ દિલ્હુસ્તાન નામનો
ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ થયો. ૫૦.
ના ઉત્તરાર્ધમાં જંગલના
મહાન વિદ્વાન અને
સંગીતકાર રાજા સર

દાગોરના મૂલ્યવાન ગ્રંથો.

ખ.સ.૧૯૦૭

પ્રસિદ્ધ યયા.

૫૬.

વક્તાએ કલકત્તામાં મહામહે-

પાખ્યાય દરપ્રસાદ શા-

સ્ત્રીની મુલાકાત લીધી. ૩૨.

ખ.સ.૧૯૦૪

વક્તાએ ઇતયમપુરના મહુ-

મ પંડિત સુધ્ધા હીક્ષિ-

તની મુલાકાત લીધી. ૨૪.

ખ.સ.૧૯૦૮

વક્તાએ ગિફોર્ડના રાજ-

પુસ્તકાલયની મુલાકાત

લીધી

૩૨.